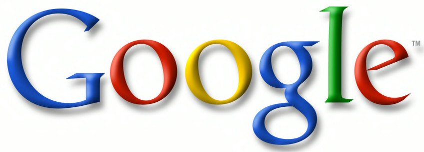
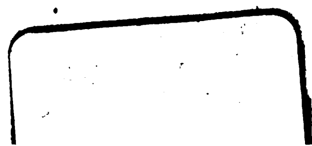




# Le tendenze presenti della Letteratura Italiana.

## *DEL MEDESIMO AUTORE*

---

ZOLA E NORDAU — Appunti critici ed anti-critici alla teoria della degenerazione nella letteratura. — Napoli - Edizione Fortunio - 1897 - Lire 1.

(È in corso la traduzione tedesca per G. BENNIG).

LO SCOPO DE L'ARTE — Napoli - Edizione Fortunio - 1898 - L. 1,50.

Di prossima pubblicazione:

IL REALISMO — Studio di critica scientifico-letteraria.

PRINCIPIO E FINE — Sintomi.

---

LE

# Tendenze Presenti

DELLA

# Letteratura Italiana

DI

**FAUSTO SQUILLACE**

*(Saggio di critica scientifico-letteraria)*



TORINO

ROUX FRASSATI E C° EDITORI

1899

(2215)

AI

MIEI GENITORI

RICORDO ED AUGURÎ

PER LE LORO

NOZZE D'ARGENTO

1873 - XXVIII SETTEMBRE - 1898

# PREFAZIONE

Io credo:

L'arte è una energia sociale; si trasforma ma non perisce.

Il mezzo del suo studio largo e sicuro è la critica scientifico-artistica.

Lo scopo dev'essere sociologico.

Questo io ho voluto mostrare.

FAUSTO SQUILLACE.

# INTRODUZIONE

**La critica letteraria nel passato, nel presente, nell'avvenire.**

## I.

# I PRIMORDI

Origine della critica letteraria e suo carattere — Scuole di Alessandria e di Pergamo — La critica in Roma — Italia — Francia — Spagna — Inghilterra — Germania.

L'umanità nei suoi primordi è piena di vita ed assetata di amore, e quando le giovani sue forze, mosse da un bisogno incosciente, ad un tratto vogliono manifestarsi nel mondo intellettuale, essa crea la poesia, quella poesia vera ed originaria che è un riflesso dell'anima e della natura. Dalla poesia religiosa dei sacerdoti della primitiva Grecia, dai carmi e dai saturnii dell'antica Roma, dalle dolci e sentimentali romanze dei trovadori di Provenza, alle evocazioni terribili e guerresche degli antichi scaldi d' Inghilterra, alle ballate malinconiche dei menestrelli della Germania, è tutto un inno che si leva caldo d'amore, e pieno di dolce o fiera poesia, alla natura, all'uomo, alla vita.

Ma l'umanità progredisce, i popoli crescono, ed al contatto della vita reale colle sue nuove esigenze,

la mente si allarga, si affina, e il sentimento non trova più modo nè materia per potersi, come prima, potentemente estrinsecare: l'estro creativo vien meno e allora la mente, che fino adesso aveva ammirato e taciuto, vuol rendersi ragione del suo stupore, della sua ammirazione. Avviene quindi nell'umanità ciò che avviene nei singoli organismi: la sensazione ed il sentimento precedono la ragione che, venuta dopo, cerca di motivare e giustificare quelli. È la solita legge del pensiero e della psiche umana.

Questo secondo momento segna il passaggio dalla creazione alla riflessione, dalla poesia alla prosa, dalla prosa alla critica, la quale, venuto il suo tempo, si asside sovrana e dispotica sugli antichi resti gloriosi.

In tutte le cose, ed anche nella critica, lo sviluppo non è saltuario, irregolare, differente nelle diverse letterature, ma obedisce alle leggi di una graduale, logica, e sempre eguale evoluzione. È solo nei tempi più progrediti e quando la decadenza della letteratura, almeno originale, comincia a farsi palese, che col nascere della prosa, e in seguito coll'incremento della letteratura di riflessione, che la critica letteraria si avanza modestamente, dapprima quasi umile e incosciente della sua futura forza, in seguito più ardita, più consapevole, più utile, sempre più progredendo ed acquistando piena coscienza di sè, fino ai tempi nostri in cui, subendo l'influsso della scienza e dei tempi, è pervenuta al culmine più alto a cui avrebbe potuto aspirare, al grado cioè di una vera scienza.

***

Fu appunto nel periodo della decadenza delle lettere greche, cioè nel periodo della letteratura alessandrina, che sorsero i sofisti ed i retori che, colle dispute sugli antichi poeti e sulla lingua, diedero impulso a quel movimento intellettuale che doveva più tardi manifestarsi in una critica, più o meno embrionale, ad Alessandria e in Pergamo nel II e III secolo avanti Cristo.

Questa fu la causa vera del principio della critica greca, la quale riconosce come causa efficiente l'istituzione delle biblioteche in cui erano chiamati i migliori ingegni del paese a classificare, esaminare e scegliere fra i moltissimi manoscritti degli antichi scrittori; e da questo quotidiano lavoro, sorse la necessità dei rapporti, delle notizie biografiche, storiche, delle dispute filologiche e gramaticali.

Tutti i bibliotecari della scuola di Alessandria e di Pergamo furono perciò critici letterari, ma quello che eccelle fra tutti è Aristarco della Biblioteca Alessandrina, che possiamo considerare come il più illustre dei gramatici e dei critici dell'antichità, perchè i comenti e le notizie di cui corredava i testi degli antichi poeti erano condotti con una larghezza e precisione di vedute e di criteri a cui fino allora nessuno dei suoi predecessori era pervenuto.

La scuola di Pergamo sorse in opposizione ad Aristarco e alla scuola Alessandrina con Cratete di

Malo, il quale creò un metodo di critica a quello opposto: la scuola Alessandrina, positiva, si fondava sugli studii gramaticali e critici, quella di Pergamo considerava le opere d'arte dal punto di vista estetico, dando grande importanza all'erudizione storica e iniziando un metodo di interpretazione allegorica.

***

Dalla Grecia la critica letteraria fu trapiantata a Roma, insieme agli altri generi letterari. Sull'esempio di Cratete di Malo, che, venuto a Roma per una ambasceria, aveva aperto una scuola di gramatica, Spurio Carvilio pel primo esercitò la critica letteraria, ma rimase quasi il solo rappresentante di essa nel VI secolo di Roma. Nel secolo seguente invece la critica ebbe un forte impulso e da linguistica e filologica che era, divenne quasi rigorosamente scientifica con Elio Preconino Stilone, pur restando filologica: questi diede grande impulso allo studio e ai comenti degli antichi scrittori latini, in ciò seguìto da moltissimi altri fino all'età di Augusto e ai principii del I secolo dell'êra volgare. In questo secolo la critica fa un gran passo col purista M. Pomponio Marcello, e specialmente con Ascanio Prediano, il quale accenna meglio quel metodo di critica vera che riguarda più le cose che le parole.

Quando poi l'originalità relativa della letteratura romana venne del tutto meno, la critica prese maggiore incremento, e nel II secolo sorgono Q. Te-

renzio Scauro e C. Sulpicio Apollinare, autori di gramatiche, di comenti, di questioni letterarie, ed infine Aulo Gellio colle sue *Notti Attiche* in cui raccoglie discussioni, conversazioni, giudizi su questioni letterarie. Nel III secolo i celebri gramatici Giulio Romano e Censorino illustrano la critica letteraria che cominciava a decadere dopo il suo splendore, e ciò si vede già in Nenio Marcello, che colla sua *Compendiosa dottrina* ci dà una raccolta di giudizii critici, filologici e gramaticali. Quando si comincia a raccogliere e classificare il lavoro già fatto siamo prossimi alla fine, la quale si può anche arguire facilmente dalla tendenza a teorizzare che mostrano i critici del IV e V secolo. Infatti le questioni particolari, gramaticali e filologiche, sono ormai rarissime, e troviamo invece quasi tutti i gramatici intenti a darci delle teorie, così Cominiano, Mario Vittorino ed altri ed altri ci dànno ognuno raccolti i loro canoni critici in un' *Ars grammatica.*

Questa decadenza si va sempre più accentuando fino a che nel VII secolo la letteratura latina cede il posto alla medioevale germanica dei barbari, e solo qualche reliquia impercettibile dell'antica cultura latina compare nella critica letteraria degli ecclesiastici, con Isidoro, vescovo di Siviglia; Adelmo, vescovo di Salisbury; il venerabile Beda; il monaco benedettino Tatuino, arcivescovo di Canterbury. Si vede già il carattere della cultura medioevale: le invasioni e le lotte barbariche avevano violentemente scacciato ogni letteratura dal mondo civile. Il cristianesimo che aveva distrutto lo stato e la civiltà

pagana, distruggeva anche quella cultura che poi andava risuscitando nel silenzio fecondo dei chiostri, su novelle basi.

***

Dalle antiche venendo alle moderne e viventi nostre letterature, osserviamo facilmente un fatto costante ad esse tutte comune. Alla poesia delle origini, quasi sempre religiosa e spontanea, succede, dopo un tempo più o meno lungo, un periodo di riflessione: la letteratura non più crea, ma imita, non più ammira incondizionatamente, ma discute. È questo il periodo della Rinascenza o Umanesimo, in cui, forse per la sola volta, l'Italia spiegò la sua influenza più o meno benefica, in tutte le altre nazioni civili, dalla Francia e dalla Spagna alla Germania e all'Inghilterra.

Si cominciò in Italia coll'eterna questione della lingua, che, dopo esser passata per tante menti e per tante vicende, continua ancora a rimanere insoluta: e colle traduzioni e comenti ai classici latini e greci ci diede esempio di critica gramaticale e filologica, non scevra di vasta e sana storica erudizione, e questa critica andò sempre più allargandosi ed affinandosi nel seicento, per opera specialmente di Trajano Boccalini. Ma ci voleva l'indegna abiezione della Arcadia perchè la critica vedesse nettamente il suo còmpito, e, questo esercitando, raggiungesse quel grado considerevole di sviluppo che

è segnato dal settecento italiano. Lo Zanotti coi suoi *Ragionamenti sull'arte poetica,* l'Algarotti, e il Baretti specialmente, coi suoi scritti esercitò in pratica e mostrò in teoria i progressi e i vantaggi della critica, benchè, insieme a tanti pregi, si mischiassero i grandi difetti della partigianeria e gli eccessi della reazione letteraria.

Dal punto in cui in questo secolo la critica fu portata, continuò poi insensibilmente nella via del progresso fino alla critica letteraria vera e propria che è solo del nostro secolo.

***

E così pure avvenne nella letteratura francese. Nel Rinascimento nacque la vera prosa coll'imitazione degli antichi modelli greci, latini ed italiani; ma anche là, volendo esser troppo servili imitatori, si acquistarono insieme ai pregi anche dei difetti, specialmente nella lingua, che si sentì il bisogno di restaurare e rimodernare.

Colle academie, colle riunioni del celebre *hôtel Rambouillet,* che colle eleganti e mondane conversazioni miravano al perfezionamento della lingua, cominciò ad esercitarsi la critica, che, secondo il solito, non è che gramaticale e filologica, con una lieve tinta artistica. Vaugelas, l'oracolo dei *precieuses,* frutto della tentata restaurazione letteraria, scrisse i *Rémarques sur la langue française,* e Boileau, nell'intento di ricondurre la poesia all'ideale di bellezza e di verità degli antichi tempi, scrive la sua

*Art poétique,* esortando a sprezzare ed abbandonare le opere vuote e mediocri, per temprarsi nell'ammirazione dell'arte di Corneille, di Racine e di Molière.

Nel successivo settecento la critica va un po' più allargandosi e perfezionandosi: Marmontel coi suoi *Éléments de littérature* ci porge esempio di critica ingegnosa, ma parziale, con tendenza alle teorie degli enciclopedisti; e così pure La Harpe, che, cogli stessi criteri e collo stesso spirito di partigianeria, scrive il suo *Cours de littérature* con analisi abile, quantunque superficiale.

Siamo ancora ai primordi della critica che perciò ci presenta i suoi maggiori difetti, dai quali del resto nè pure oggi è riuscita ancora a liberarsi completamente, cioè la parzialità e la superficialità, dipendenti principalmente dalla mancanza di criteri eguali e precisi, e la preponderanza del proprio gusto, cioè dell'elemento soggettivo, nell'esame dell'opera d'arte.

***

Anche la Spagna esordisce poetando e quando, venuto meno l'estro poetico, il pensiero trova la sua espressione nella forma più semplice e meno imaginosa della prosa, sorgono, quivi come presso gli altri popoli, le prime cronache, epistole, favole, leggende. Più tardi, volendo restaurare e rinforzare la letteratura ne' suoi primi elementi, cioè nella lingua, comincia a sorgere modestamente la critica, il cui più grande incremento è segnato sempre dalla maggiore decadenza delle lettere.

La critica letteraria della Spagna, come già quella di Grecia, di Roma, d'Italia e di Francia, sorse dalle Academie e dalle scuole, colà istituite, all'usanza francese, sotto il regno di Filippo V. Ignazio de Luzan nella sua *Poetica* dà precetti e fa osservazioni critiche sulla decadenza e sul modo di restaurare la letteratura; Gregorio Mayens y Siscar, bibliotecario del re, scrive biografie ed esercita la critica letteraria studiando le *Origini della letteratura spagnuola;* un altro bibliotecario del re, Vincenzo Garcia de la Huerta, raccoglie gli antichi drami e poesie spagnuole, quantunque non dia in ciò prova di molto buon gusto e fine senso critico; Tommaso de Iriarte scrive alcune *Favole* che sono consigli dati agli scrittori sotto forma di Apologhi.

Fioriscono in questo tempo gli eruditi i quali coll'indagare le origini della poesia, del teatro spagnuolo, e scrivendo saggi e storie della letteratura spagnuola, contribuirono molto a dare alla propria nazione un esame critico della precedente letteratura, fino allora poco o niente studiata.

Questa critica sorta dalla rivoluzione letteraria della Rinascenza, si accentua sempre più e viene affermandosi nel settecento, quando la decadenza rapidissima e irreparabile della letteratura spagnuola era cominciata, ed aveva fatto sorgere il bisogno di porre un argine, tentando una profonda e radicale innovazione nel gusto letterario ormai depravato, e nella imitazione divenuta troppo servile.

La critica letteraria di questo nostro secolo pare che non sia in Spagna all'altezza in cui si trova

presso le altre colte nazioni: in complesso si conservano le antiche tradizioni; la critica si è andata naturalmente allargando, raffinando, innalzando, ma non si è affermata come un sistema, ad imitazione della Francia, della Germania e dell' Italia. Amador de los Rios è il solo che è citato da tutti per la sua *Storia generale della letteratura spagnuola;* e a questi possiamo aggiungere il marchese di Pidal, Emilio Castelar che è troppo poeta ed artista per essere eminente critico, e certamente altri, che, non rappresentando nuovi progressi o nuovi sistemi, non possono trovar posto nell'evoluzione della critica letteraria.

***

Simile in ciò alla Spagna, l' Inghilterra non possiede oggi sistemi di critica, quantunque non difetti di buoni e valenti critici letterari.

Anch'essa, dopo le solite vicende della comune evoluzione, ha il secolo del suo Rinascimento letterario, coi comenti e le traduzioni dei classici latini e greci, collo studio delle antichità; e nel secolo di Elisabetta (XVI) domina la coltura classica anche nella poesia, e la decadenza di tutta la letteratura, già incominciata dal secolo precedente, continua a causa specialmente del periodo di azione delle guerre civili e della corruzione del regno degli ultimi Stuardi.

In questo momento sorge la critica letteraria, che in questi suoi infelici principii più che vera critica è un' accozzaglia di giudizi su opere e fatti, guidati

dalla norma falsa e perniciosa delle passioni partigiane della politica. Solo un poeta, Alessandro Pope, in mezzo a tanta decadenza e partigianeria, cerca di alzare una voce in favore della indipendenza e serenità dell'arte col suo *Saggio sulla Critica*, in cui, seguendo l'esempio di Orazio o di Boileau, ci dà un'arte poetica condotta con dottrina, finezza e penetrazione.

Verso la metà del secolo scorso il dottore Samuele Johnson inaugurò la vera critica letteraria inglese colle sue *Vite dei poeti inglesi*, modelli del genere, in cui si ammira chiarezza ed ordine nelle idee e la logica precisione del ragionamento. Nel secolo nostro, poi, migliore fra tanti, sorge Tommaso Macaulay, che ci dà storie e saggi critici, scritti con splendore di stile e con finezza di critica, ma di quella critica che si può classificare in scuole e in sistemi già esistenti.

***

Dal seicento al settecentocinquanta si ripete in Germania lo stesso fenomeno che già abbiamo rilevato presso tutte le altre letterature delle nazioni civili: la decadenza comincia insensibilmente e si va a poco a poco accentuando, passando per l'imitazione classica. Ad arrestare la letteratura in questa china precipitosa sorgono i teorici ed i critici dell'arte, che, coi più disparati mezzi e colle più diverse teorie, cercano di raggiungere il loro scopo. Così in Germania si ebbero contemporaneamente e successiva-

mente le due scuole Silesiane, la scuola Sassone e la scuola che seguiva i precetti del francese Boileau.

I primordi della critica tedesca li possiamo vedere in Thomasius, che pubblicò la prima rivista letteraria in cui esaminava criticamente i nuovi lavori letterari; e nel valente critico Carlo Cristiano Gartner, direttore del periodico *Brenner Beïtrage*.

E fino da questo momento la critica tedesca, prima delle altre, trasformata da un intelletto potente di filosofo e di artista, s'innalza alla contemplazione superiore e ragionata dell'opera d'arte, e ci appare quindi già accennato quello spirito teorico e sistematico che, più tardi, doveva della critica letteraria fare una vera scienza.

***

Così la critica letteraria, obbedendo sempre a quella legge costante che determina il suo apparire e la sua funzione, dopo essere passata a poco a poco lentamente, a traverso i gradi della sua insensibile evoluzione, si libera dalle strettoie in cui per tanto tempo si era tenuta umile e modesta, e va rapidamente, colla coscienza della sua forza, all'adempimento della sua missione.

---

II.

# I PROGRESSI

La critica letteraria in *Germania:* Lessing — *Francia:* Villemain, Saint-Beuve, S. M. Girardin, Taine, Guyau — *Italia:* Foscolo, Emiliani-Giudici, Settembrini, De Sanctis, ecc.

Abbandonate le pedestri e sterili discussioni filologiche e gramaticali, che da sole non potevano raggiungere gli scopi complessi della vera critica, questa, sotto l'influenza della filosofia specialmente tedesca, diventa capace di assurgere a vera dottrina, e da quest'epoca ha origine il periodo di progresso della critica letteraria, che, passando a traverso tante differenti vicende, è sempre andata accrescendosi e rafforzandosi di nuovi e più vitali elementi.

Certamente in Germania, dove l'influenza della filosofia critica ed idealista era così immediata e potente, e per la decadenza ed il pervertimento della letteratura nazionale e del gusto estetico poteva, meglio che altrove, iniziarsi questa critica nuova e più efficace ad ottenere un rigoglioso rinnovamento letterario.

Sorse così il Lessing (1729-1781), che ispirandosi alle classiche bellezze dei poemi greci, giudicò e condannò i pervertimenti, le imitazioni, le meschinità della letteratura tedesca di allora, e con forza ed assennatezza di critica, seppe iniziare una nuova letteratura nazionale che traeva ispirazione dall'antico, conservandosi nondimeno indipendente e con carattere proprio.

Il Lessing ha un profondo sentimento tedesco con tendenza all'ideale. La sua critica, esclusivamente estetica, è basata sul concetto che « l'essenza della poesia, di cui il tempo solo segna i limiti, sta nella bellezza della esposizione » (*Laocoonte*). La scuola classica inaugurata dal Lessing ebbe dei valenti seguaci, tra cui principali Nicolai, collaboratore di Lessing, Herder, e possiamo aggiungere a causa della sua celebrità, anche Winckelman, quantunque critico esclusivamente artistico.

Quando in Germania, come altrove, alla classica si sostituì la scuola romantica, anche la critica subì quell'influenza, e da estetica che era divenne storica con i fratelli Schlegel, Federico Tieck ed altri, che fra i primi, accettarono il concetto della letteratura sociale.

***

In Francia la critica si sviluppò più tardi, ma assunse varii indirizzi quasi contemporaneamente, tanto che il Nisard (1) ha potuto numerarne quattro, e

(1) NISARD, *Histoire de la littérature française*, XI éd., 1884.

forse anche, cinque specie: cioè la critica del Villemain, quella del Saint-Beuve, quella di Saint-Marc Girardin, quella del principio nazionale (che è la critica del Nisard stesso, e non è che una parte della critica positiva), da ultimo quella delle bellezze. Ma, evidentemente, questa non si può considerare come un vero e proprio indirizzo critico, perchè allora, colla stessa ragione, si potrebbe aggiungerne una sesta specie, cioè la critica dei difetti, e forse anche una settima, cioè la critica imparziale dei difetti e delle bellezze insieme. Noi ci contenteremo soltanto di aggiungere alle quattro specie di critica esposte dal Nisard (e che, secondo me, più logicamente si potrebbero ridurre a tre, escludendo la sua stessa teoria, incompleta), la critica positiva del Taine, e, in ultimo, quella sociologica del Guyau, di cui il Nisard non poteva tener conto, avendo scritto la sua storia letteraria nel 1842.

Abel François Villemain (1791-1870), che il Nisard ed il Roche (1) sono d'accordo nel riconoscere come il primo che abbia elevato la critica letteraria francese al grado della storia, e come colui che occupa il più alto posto di vero critico nei principii del nostro secolo, concepisce la letteratura come una parte nuova ed essenziale della storia generale: gli *avvenimenti* sono le rivoluzioni dello spirito, i cambiamenti del gusto e le vere opere d'arte; gli *eroi* sono gli scrittori. Egli mostra l'influenza reciproca della società e degli autori, e che la scienza delle

(1) Roche, *Histoire des principaux écrivains français.*

lettere non è la meno importante delle scienze morali. La sua opera critica principale (1) è anche un'opera d'arte per i pregi della lingua e dello stile. Egli racconta gli avvenimenti, fa la storia dei fatti e la pittura dei costumi (ambiente sociale); fa la storia del genio, esponendone anche le dottrine (biografia); dà i giudizi dettati dal proprio gusto (estetica); tutti gli storici e biografi di lui, però, sono concordi nell'ammettere che quasi mai nella sua critica egli perviene a conclusioni nette e decisive.

Il Sainte-Beuve (1804-1869) si occupa più della cronaca che della storia delle lettere; fa più ritratti che quadri.

Per questa critica l'autore è un *tipo*, e, nell'esame particolare ed esclusivo di un autore tiene conto più tosto delle diversità individuali, anzi che alle leggi generali dello spirito. Le qualità notevoli che il Sainte-Beuve ha mostrato esercitando questo genere di critica (2), sono la penetrazione sottile, l'imagine viva e poetica, un'erudizione curiosa e paziente; la sua è la vera critica esclusivamente biografica ed estetica.

Saint-Marc Girardin (1801-1873) vede nell'opera d'arte il contenuto più che la forma, l'opera anzi che l'autore, il concetto morale più tosto che il concetto sociale. Egli prende nella letteratura una questione, e prescindendo dalle sue molteplici e necessarie at-

---

(1) A. F. Villemain, *Tableau de la littérature au XVIII Siècle*.
(2) Sainte-Beuve, *Causeries*.

tinenze, la esamina in sè a traverso i tempi dell'arte, raccogliendo nelle opere dello stesso genere i tratti per lui interessanti, mirando allo scopo di far risaltare una verità morale: « c'est de la littérature comparée qui conclut par de la morale (1).

Il Nisard poi, vede nella storia letteraria lo svolgimento d'uno spirito nazionale; egli ha un ideale dello spirito umano, un ideale del genio della nazione e un altro della lingua, e giudica con questi criteri l'opera e l'autore. Il suo metodo è aprioristico; comincia coll'affermare, poi dimostra e conclude; subordina i fatti ai principii, la storia alla dottrina.

Il Taine (2), crede che l'opera d'arte non sia isolata nella società; nella critica quindi occorre prima cercare l'insieme da cui dipende e che l'esplica. Bisogna da prima esaminare l'opera totale dell'artista che ha dei caratteri propri (quei dati personaggi, ambienti, azioni, ecc.); poi la scuola o famiglia di artisti a cui un dato artista pei suoi caratteri somiglia, e questo rientra in un insieme più vasto, cioè tutta la società di cui l'arte e la scuola non sono che una parte che ha comune con tutta la società le aspirazioni, le idee, lo spirito, e la loro grandezza dipende da questa grande armonia. Dunque per comprendere un'opera d'arte, un artista, un gruppo, bisogna rappresentare prima con esattezza lo stato generale dello spirito e dei costumi del tempo a cui appartennero. « La méthode moderne qui je tâche

---

(1) S. M. Girardin, *Cours de littérature dramatique*.

(2) Taine, *Phylosophie de l'art*, quatrième édition, 1885, Paris.

de suivre consiste à considérer les œuvres humaines et en particulier les œuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit, ni ne pardonne; elle constate et explique ». Il *milieu* si può accrescere con altri elementi che servono a rendere l'esame più largo, più minuto, più completo, se per esplicare i sentimenti di un tempo, si aggiunge l'esame della razza; se per esplicare le opere d'arte di un secolo si considera, oltre alle inclinazioni particolari e predominanti, il momento particolare dell'arte ed i sentimenti particolari di ogni artista.

Nell'opera d'arte, poi, bisogna considerare parecchi elementi: il *carattere*, che è quel complesso di qualità salienti che distinguono uomo da uomo, società da società e deve essere portato nell'arte; e se i caratteri hanno in natura un valore più o meno grande, comunicano questo valore all'opera d'arte e viceversa; l'*azione* che deve essere in armonia coi personaggi o caratteri e deve servire ad esplicarli nel miglior modo; lo *stile* che deve essere in armonia col soggetto. Tutti questi caratteri debbono convergere insieme per produrre l'effetto dell'opera letteraria: senza di ciò non si ha opera d'arte completa ed efficace. Nel carattere predominante vi sono due punti di vista secondo che è più importante, cioè più stabile e più elementare; e secondo che è più *bienfaisant*, cioè più atto a contribuire alla conservazione ed allo sviluppo dell'individuo e della società in cui l'individuo si trova e si esplica: da ciò si valutano le

opere d'arte, e questi due punti di vista si riducono ad uno, che è l'effetto che esso produce su se stesso o su altri.

Il Guyau (1), partendo dal principio che lo scopo dell'arte sia quello di destare la simpatia sociale, concede che in un'opera d'arte si tenga conto del *temperamento personale* dell'autore e del *milieu* in cui questo temperamento si è sviluppato, ma annette la massima importanza all'opera d'arte in se stessa per « évaluer approximativement la quantité de vie qui est en elle ». Bisogna internarsi nell'opera d'arte, possedere le facoltà di un facile entusiasmo per poter ammirare e sentire in se stessi le emozioni che l'autore sentiva nel momento della concezione. « Le critique idéal est l'homme à qui l'œuvre d'art suggère le plus d'idées et d'émotions, et qui communique ensuite ces émotions à autrui. C'est celui qui est le moins *passif* en face de l'œuvre et qui y découvre le plus de choses. En d'autres termes, le critique par excellence est celui qui sait le mieux admirer ce qu'il y a de beau, et qui peut le mieux enseigner à admirer ». Nell'opera d'arte il critico deve trovare la simpatia e la sociabilità, cioè la vita stessa che è lo scopo dell'arte, ed a questa stregua giudicare della sua utilità e della sua bellezza. Così non raggiunge lo scopo la critica dei difetti, che cerca solo di correggere e di mettere in guardia contro i traviamenti del gusto, e certo, questa come quella

---

(1) GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, 3e édition, Paris, 1895.

delle sole bellezze che cerca di scoprire e far ammirare solo il bello dell'opera, sono unilaterali, e la vera critica è la critica imparziale dei difetti e delle bellezze.

***

In Italia la letteratura si risollevò col principio dell'opera di risorgimento nazionale, e come quella letteratura era improntata agli ideali civili della società di quel tempo, così anche la critica letteraria ne' suoi principii non è estetica, ma storica; non può appagarsi della rappresentazione del bello, ma del concetto che il bello riveste. Si ripiglia per ciò con nuovo ardore lo studio di Dante, che Mazzini chiama il poeta della nazione rigenerata, ed a ciò contribuì principalmente Ugo Foscolo (1779-1827), che secondo tutti gli storici della nostra letteratura, può considerarsi come il fondatore della critica storica. « Infiniti volumi prima di lui si erano scritti su Dante, da gramatici, filologi, antiquari od estetici; ma Foscolo primo studiò in lui il patriota ed il riformatore. Non riuscì fin dove avrebbe potuto.....; pur nondimeno ei riconobbe in Dante, più che il poeta od il creatore della lingua, il grande cittadino, il pensatore profondo, il vate religioso, il profeta della nazionalità dell'Italia. Dove altri s'era fatto spiluccatore, tormentatore di sillabe, ei creò idee, dove altri aveva chiamato gl'italiani ad ammirare immagini di poesia, ei s'addentrò nel sentimento che le aveva suggerite. Guidò la critica sulle vie della storia » (1).

(1) Mazzini, *Opere*, vol. 4' (cap. *Moto letterario in Italia*).

Questo potente e benefico impulso dato dal Foscolo alla critica letteraria fece sì che la letteratura fosse considerata non come una vana occupazione di pochi, ma come uno specchio della civiltà dei popoli, come una parte della vasta storia civile. Continuò così in Italia la critica letteraria con intenti quasi esclusivamente storici e civili, ostinandosi nell'esame dell'opera d'arte a prescindere completamente dall'elemento puramente artistico, per studiarla nel suo contenuto e nella sua influenza nella società. Ed in questo si distinsero fra tutti Paolo Emiliani-Giudici (1812-1872) e Luigi Settembrini (1813-1877), quantunque quest'ultimo cedesse spesso e volontieri a' suoi principii e preconcetti, spesso a discapito dell'imparzialità artistica. Questa evidentemente non era una critica perfetta e scevra di cattive conseguenze dal punto di vista dell'arte, perchè nel voler trovare sempre il concetto ed il pensiero sociale dimenticava l'opera d'arte: a questa mancanza ed imperfezione cercò di supplire Francesco De Sanctis (1818-1888), che concentrando l' esame sull'opera d'arte in se stessa, ne studiò l'estetica piu tosto che il carattere del contenuto. Ma anche questa critica non raggiunse pienamente lo scopo che si era proposto, poi che, per rivendicare i diritti della vera arte, trascurò altri ed essenziali elementi di esame.

La distinzione fra le due scuole ancora perdura, quantunque dalle due parti si vadano facendo delle reciproche concessioni, ed alla critica storica che mette avanti i nomi illustri di Alessandro d'Ancona, di Giosuè Carducci, di Arturo Graf, la critica este-

tica continua essa pure, valida e gloriosa, nel nome di Bonaventura Zumbini, che per la dottrina e l'acume dell'ingegno, è un degnissimo continuatore ed integratore del De Sanctis.

***

A qualunque occhio, anche profano, appare dopo di ciò evidente la insufficienza di questi diversi indirizzi di critica presi isolatamente, perchè è chiaro che un fatto complesso richiede, per essere spiegato convenientemente, vastità e complessità di indagini. Alla critica che si basa sullo studio dell'ambiente, del principio nazionale, del momento storico, sta di fronte la critica dei difetti, delle bellezze, delle biografie, delle particolarità personali di relativa importanza, mentre dalla loro armonica fusione potrebbe scaturirne un nuovo, più fecondo e completo mezzo di analisi. E questo è l'arduo còmpito che ora si propone questa critica scientifico-letteraria, non secondo il concetto dei primi sostenitori, chè è pure unilaterale ed incompleto, ma secondo le idee da me già espresse nel mio *Zola e Nordau.*

---

III.

## L'AVVENIRE

La tendenza scientifica nella letteratura e nella critica — Le teorie sul genio — La teoria della degenerazione — Intuizione della critica scientifica: *Lombroso* — Tentativi: *Guyau* — Applicazione: *Nordau* — Modificazioni.

Non a torto da molti fu detto, e da quasi tutti ormai riconosciuto, che in questo secolo tutto è scienza, e che ogni manifestazione umana ha una impronta più o meno scientifica. Perfino la letteratura, che fu sempre creduta in grande antagonismo collo spirito scientifico tanto da farne predire a molti pensatori la rapida scomparsa dinanzi alla progressione invadente della scienza; perfino la letteratura, dopo la brillante e stringente dimostrazione del Guyau, anzi che perire, si è trasformata ed ha assimilato la scienza da cui oggi essa trae il suo più saliente carattere.

Si ebbero sempre, più o meno, opere d'arte e di letteratura che si rivolsero, quantunque senza studio scientifico, alla rappresentazione dei fenomeni umani

patologici, ed ognuno saprebbe a questo proposito parlar di Shakspeare come il sommo fra tutti. Ma fu nei tempi nostri che l'introduzione di questo nuovo elemento scientifico non rimase più un caso isolato, ma si propagò rapidamente a tutte le manifestazioni artistiche. Da Zola che pone a base del suo edificio dei Rougon-Macquart l'esperimento scientifico; dalla scuola dramatica nordica e da Ibsen che ci dà l'*Osvaldo* degli *Spettri* e il dottor *Rank* della *Nora;* dal romanzo russo, che specialmente con Dostoiewscki, raggiunge la precisione scientifica delle sue creazioni, fino alle modernissime scuole di letterati di Francia e perfino d'Italia, è sempre la scienza, è sempre lo spettacolo pietoso della degenerazione umana che porge ispirazione perenne all'arte nuova e dà verità ed efficacia alle sue creazioni.

Date queste condizioni era logicamente necessario che l'elemento scientifico s'introducesse anche nella critica letteraria, e non soltanto per limitarsi a controllare la scienza che nell'opera d'arte si metteva in mostra, ma anche per estendersi all'esame più largo e più profondo dell'opera stessa.

Ma è qui necessario premettere qualche cenno sulle teorie del genio da cui si originano le applicazioni letterarie.

Dal punto di vista più comune due sono le teorie sul genio: quella del genio normale e quella del genio anormale; la prima che spiega la patologia del genio come un prodotto del genio stesso, l'altra che considera invece il genio come un prodotto di una nevrosi degenerativa.

Ma dove si manifesta la più grande diversità di ipotesi e di osservazioni è appunto nella teoria del genio anormale, ormai quasi universalmente accettata, ma con varianti tanto divergenti e profonde, da formare nuove teorie dentro la stessa principale teoria.

Senza passarle tutte in rassegna, che non è qui il caso, dirò soltanto, che delle diverse ipotesi che finora si son tentate per poter dare un fondamento più o meno solido alle teorie, quella che è meglio e più autorevolmente sostenuta, è la teoria della degenerazione dell'organismo umano, ormai da quasi tutti gli scienziati moderni ammessa, anche dallo stesso Lombroso, il quale ad ogni modo cerca sempre di trovare l'origine epilettica del genio, forse non a torto.

La teoria della degenerazione è per ora la più accettabile, perchè nella sua vasta tela comprende qualunque anormalità dell'organismo umano, perchè la degenerazione, secondo il concetto del suo più illustre fra i primitivi sostenitori, non è che la deviazione morbosa dal tipo normale.

Qui risorge la questione del tipo normale ed anormale, variamente ma sempre incompletamente risoluta, e non è il caso ora di riprenderla di nuovo riuscendo inutile il ripetere cose già dette. Basti per noi il semplice criterio della malattia e della salute, il quale, sebbene elementare e forse non atto a spiegare esattamente la differenza, nondimeno è sufficiente per le conseguenze a cui noi dobbiamo pervenire.

Le cause della degenerazione trovate da Morel, che fu colui che innalzò i principii della degenerazione all'altezza di una teoria scientifica, sono molteplici; ma tutte si possono ridurre a quella dell'attossicamento prodotto dai narcotici, dagli eccitanti e da cause organiche. A questa deve aggiungersene, secondo Nordau, un'altra importantissima, qual'è il soggiorno nelle grandi città, che per l'agglomerazione eccessiva di organismi, porta delle conseguenze deleterie nei fenomeni della nutrizione e della respirazione.

Tutte queste azioni nocive si estrinsecano e si manifestano nell'organismo umano con anomalie organiche e funzionali che imprimono alla mente ed al corpo, indelebili e caratteristici segni, i quali per la costanza e la frequenza della loro identica manifestazione, costituiscono dei veri e propri caratteri.

I caratteri morali e intellettuali della degenerazione si sono potuti così classificare (1): 1° Difetto del senso della morale e del diritto, che se è in debole grado fa glorificare e giustificare teoreticamente il delitto e la bestialità, e può raggiungere il grado di pazzia morale; le radici psicologiche della pazzia morale sono uno straordinario egoismo e l'impulsività. 2° Emotività straordinaria. 3° Spossatezza morale, che a seconda delle condizioni della

(1) Qui riporto ciò che scrissi io stesso nel mio *Zola e Nordau*, Napoli, 1897, perchè è necessario per l'ordine e la chiarezza delle idee.

vita, assume la forma di pessimismo, di una paura indefinita degli uomini e del mondo, di ripugnanza verso se stessi. 4° Abulia, o ribrezzo dell'attività e incapacità di volere. 5° Fantasticheria, prodotta da mancanza di attenzione. 6° Misticismo, che è lo stigma più sicuro dei degenerati: esso ha diversi gradi di intensità, e dalla pietà eccessiva, dalla tendenza ad occuparsi di questioni mistiche e religiose, va fino al delirio mistico.

Ma, certamente, non vi è una forma in cui tutti questi caratteri si trovino armonicamente coesistenti: l'essenza e l'origine è sempre quella, e questi caratteri generali non costituiscono che il fondo di ogni degenerazione, la quale poi sotto molteplici e svariatissime forme, si va manifestando, nel campo del delitto come in quello della malattia, ed anche della letteratura, come ha luminosamente mostrato Max Nordau (1).

Il Lombroso però pel primo aveva intuito questa nuova applicazione della psichiatria, già gloriosamente tentata e progredita in altri campi del sapere, ed a proposito dell'arte dei pazzi, egli scriveva: « Potrebbe essere che lo studio di questi caratteri dell'arte nei pazzi, oltre a manifestarci una nuova faccetta di questi misteriosi malati, giovasse all'estetica, o almeno alla critica dell'arte, nell'apprendervi che la predilezione esagerata dei simboli, delle mi-

(1) Nordau, *Degenerazione*, 2ª edizione italiana. Torino, 1896. — Quando parlo del Nordau, senza altre citazioni, intendo riferirmi sempre a questa sua opera, ed alla stessa edizione.

nuzie, per quanto esatte, e la complicazione delle scritture, la prevalenza esagerata di una data tinta, l'indecente lascivia e la stessa troppa originalità entrano nella patologia » (1). Ed in seguito poi, dopo avere esposto i caratteri anche dell'arte dei mattoidi, conclude: « Quanto andai esponendo finora, io spero, che pur restando nei limiti dell'osservazione psicologica, possa offrire anche un punto di partenza sperimentale per una critica delle creazioni artistiche e letterarie, e qualche volta delle scientifiche; così nelle arti belle l'esagerata minuzia e l'abuso dei simboli, delle epigrafi e degli accessori la preferenza di un dato colore, la stessa sfrenata ricerca del nuovo, possono rasentare l'indizio morboso del mattoidismo, come nelle lettere e nelle scienze la frequenza dei bisticci, l'esagerazione dei sistemi, la tendenza a parlare di sè, a sostituire l'epigramma alla logica, la troppa propensione al verso od alle assonanze nella prosa, la stessa esagerata originalità, possono tenersi per fenomeni morbosi; e così lo scrivere in forma biblica, a piccoli versetti e con parole speciali, sottosegnate e ripetute più volte con bisticci » (2).

Anche nella letteratura dei delinquenti il Lombroso trovò dei caratteri degenerativi, e su questi appunto si basò il Guyau per tentare con criteri però non abbastanza vasti e scientifici, una critica

(1) Lombroso, *L'uomo di genio,* pagg. 353-354. — Quando cito questa opera intendo riferirmi sempre alla 6ª ed. italiana. Torino 1894.

(2) Lombroso, *L'uomo di genio,* pagg. 646-647.

della letteratura francese contemporanea (1). Egli dice che una tendenza caratteristica degli squilibrati è un sentimento di malessere, di sofferenze vaghe e dolorose, che in certi spiriti può giungere al pessimismo; nota che la letteratura degli squilibrati esprime in generale l'*analyse douloureuse*, di rado l'*azione*, la quale suppone la coordinazione di tutte le facoltà dello spirito nostro verso un solo scopo, ciò che è ad essi difficile, e da ultimo osserva che i tratti caratteristici della letteratura degli squilibrati si trovano in quella dei criminali e dei pazzi, secondo il Lombroso. Così trova il pessimismo, la vanità eccessiva anche nel male, l'amore, l'orgia, il bisogno di eccitarsi, la tendenza ad imagini orribili e ripugnanti, l'ossessione della parola, ecc. ecc.

Il Guyau cerca poi di riscontrare nella letteratura francese contemporanea questi caratteri, ma ha sempre di mira il punto di vista sociologico; perciò non motiva psicologicamente e antropologicamente i caratteri psichiatrici trovati, e inoltre egli si limita a pochi autori e a pochissime osservazioni e comparazioni, sì che il tentativo del Guyau non è che una curiosità del nuovo e non può considerarsi come vera critica scientifico-letteraria.

Fu Max Nordau che, secondo il Lombroso, ebbe il merito massimo, di avere applicata direttamente la ricerca psichiatrica alla critica letteraria.

---

(1) GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*. (Cap. VI. La littérature des décandents et des déséquilibrés). Paris, 3e édition 1895.

Egli parte dal principio che « i degenerati non sono sempre delinquenti, prostitute, anarchici o pazzi dichiarati. Talvolta sono scrittori ed artisti. Questi però, esaminati, rivelano gli stessi caratteri morali e fisici propri di quella famiglia antropologica che soddisfa i suoi insani istinti col coltello dell'assassino o colla cartuccia del dinamitardo, invece che colla penna o col pennello » (1). E le differenze apparenti ed accidentali a cui dànno luogo i caratteri generali della degenerazione manifestatisi nei diversi organismi e in diversi ambienti, sono state classificate, in rapporto alla letteratura, dal Nordau, a seconda della caratteristica predominante, in tre gruppi o indirizzi letterari.

Il Nordau si è in ciò ispirato quasi esclusivamente ai risultati della scuola psichiatrica italiana, quantunque la sua teoria sul genio sia tutta l'opposta di quella del Lombroso (2). Ma ciò non pregiudica a questa applicazione, in quanto i caratteri, che il Lombroso ritiene propri del genio normale, sono di per se stessi caratteri degenerativi, perchè il genio, secondo il Lombroso, è una forma di nevrosi, quindi di per se stesso, per la sua stessa origine ed essenza, morboso e degenerato. Perciò tutta la differenza teorica tra il Lombroso e il Nordau è priva di conseguenze in questa applicazione; la differenza resta soltanto di nomi: quei caratteri che il Lombroso attribuisce al genio, secondo lui normale,

(1) NORDAU, *Degenerazione*. (Prefazione).

(2) SQUILLACE, *Zola e Nordau*, Cap. 1°.

il Nordau li attribuisce al genio anormale, ammettendo egli per regola, il genio sano. I risultati sono identici: gli uni e gli altri sono sempre, secondo il Lombroso e il Nordau, il frutto della degenerazione.

Il Lombroso da clinico e psichiatra, basandosi sull'esperienza e su un notevole numero di dati, ha costruito la figura fisica, intellettuale e morale del genio sotto le sue più varie forme e manifestazioni, attribuendo ad ognuna di esse quei caratteri che l'esperienza e l'osservazione avevano indicato essere loro propri.

Trattandosi però di trasportare questi risultati della nuova scuola psichiatrica in un altro campo, cioè allo studio del fenomeno letterario, occorreva coll'aiuto della psicofisiologia, motivare scientificamente le manifestazioni di quei dati caratteri, la cui origine doveva necessariamente invenirsi nelle funzioni dell'organismo umano, e, specialmente del sistema nervoso e del cervello.

Max Nordau, con meravigliosa sintesi, seppe riunire e studiare psicologicamente e fisiologicamente i caratteri psichiatrici morali e intellettuali del genio e delle forme geniali, in una classificazione vasta e completa della varietà degli indirizzi che in questi tempi nostri si sono manifestati nel campo letterario. Egli riconosce tre gruppi principali, in ognuno dei quali la prevalenza costante di uno o più caratteri degenerativi, determinano una fisonomia speciale, e cio è Misticismo, Egotismo, Realismo.

Ma poste così le basi ne risulta una critica che per quanto applicata alla letteratura, resta pretta-

mente scientifica, e da sè sola sarebbe incompleta ed unilaterale. Certamente essa ha portato un progresso notevole in quanto che per spiegare la genesi di un'opera d'arte non ha bisogno di concentrare tutto lo studio sulle influenze sociali, non sempre rettamente interpretate e facilmente spiegabili, ma la trova nell'organismo stesso dell'autore, facilitando e rendendo più sicure le proprie ricerche e conclusioni. E si vedrà tanto più l'importanza di questo nuovo elemento di critica se si mette a confronto colla critica estetica in cui l'impressione personale e la emozione che l'opera d'arte produce nel cervello di chi legge e deve giudicare, è innalzata a criterio comune, mentre spesse volte non è che un criterio strettamente personale e soggettivo.

Prescindendo ora dalla questione se la critica del Nordau sia o no completa, voglio osservare che così come egli ce l'ha presentata, è una critica esclusivamente scientifica, più atta per lo studio di un gruppo di artisti, di un indirizzo letterario considerato come una qualunque altra manifestazione sociale, che per la particolare produzione di un dato autore. E la prima osservazione che ci si presenta è: se e quale influenza ed importanza questa critica potrà avere nel campo esclusivamente letterario.

Ed io fin da quando mi occupai delle teorie del Nordau rilevai questo fatto scrivendo: « Credo che sia logico che sorga un'altra critica in preponderanza letteraria, che mentre si serve dei risultati scientifici come base, giudichi uno scrittore od un artista da un esame minuto delle loro opere. In altri termini:

mentre nella critica a preferenza scientifica lo studio e l'esame critico si esercita sull'individuo in relazione alla sua opera, nella critica a preferenza letteraria l'esame critico si deve esercitare sull'opera in relazione ai caratteri psichici e antropologici già scoperti dalla scienza » (1).

Così soltanto io credo si possa mettere a profitto la critica del Nordau per la letteratura, ma affinchè da questa nuova critica si tragga tutto il possibile vantaggio e possa innalzarsi ad un vero e nuovo sistema, occorre che essa sia più completa delle altre, riunendo in sè tutti gli elementi precedentemente trovati ed esperimentati ed aggiungendovi da ultimo anche quello scientifico. Si potrà così avere un sistema completo di critica scientifico-letteraria, per quanto finora è possibile, almeno in teoria, perchè non m'illudo che esso possa fin dalle prime applicazioni riuscire perfetto e completo a causa delle sue grandi difficoltà. Ed il processo per costruire tale sistema è logico e semplicissimo, ed in esso trovano posto tutte le critiche finora esistenti, armonicamente fuse e contemperate.

Anzitutto noi abbiamo l'*opera d'arte*, origine ed elemento indispensabile di ogni critica. Prescindendo da prima da ogni sua attinenza e relazione, esaminiamola in sè come pura opera d'arte, e si avrà così un *critica estetica*.

Ma questa opera non è sorta da sè, indipendentemente da altre forze e da altre cause; essa ha avuto

(1) SQUILLACE, *Zola e Nordau*. Napoli, 1897

origine dall'autore, il quale ha trasfuso se stesso, il suo cervello, la sua anima, le sue tendenze, i suoi caratteri nell'opera sua: lo studio scientifico dell'*organismo dell'autore* (1), di cui sotto certi rapporti fa parte anche la biografia, è importantissimo e certo più importante dello studio dell'ambiente; e questa è la *critica scientifica.*

L'autore poi a sua volta non esiste a sè, indipendentemente dalla società che lo ha prodotto e che su di esso esercita un'azione potente e visibile, perchè tutti, chi più chi meno, sono figli del proprio tempo; quindi studio dell'*ambiente* e del *momento storico*, e si ha così la *critica storica*, e in senso più largo, la *critica positiva.*

È il complesso di tutti questi elementi che a me pare che costituisca un critica veramente completa e che possiamo chiamare *scientifico-letteraria.*

---

(1) Nel caso mio però trattandosi di persone viventi non facilmente esaminabili scientificamente, e di cui mancano perfino biografie estese e precise, lo studio diretto dell'organismo psichico dell'autore è sostituito dallo studio indiretto, fatto ci· è a traverso i caratteri manifestati nell'opera d'arte.

# PARTE PRIMA

---

## IL REALISMO

# GIOVANNI VERGA, romanziere e dramaturgo

## I.

### Esame Letterario.

Evoluzione dell'arte di G. Verga — Divisione in tre periodi: 1° *Romanticismo:* Una peccatrice, Storia di una capinera, Tigre Reale, Eva – 2° *Evoluzione verso il Realismo:* Eros, Il Marito di Elena — 3° *Realismo:* I Vinti (I Malavoglia, Mastro don Gesualdo) — Cavalleria Rusticana – In Portineria — La Lupa — Tecnica.

Giovanni Verga esordisce in pieno romanticismo. Le storie pietose e poetiche di donne amanti che alla loro passione sacrificano l'onore, le convenienze, la vita, e che passano in un lampo di luce collo sguardo mistico, coll'anima smarrita in un mondo arcano, spinte da una invitta fatalità; e gli amanti pallidi e biondi, coll'anima ardente negli occhi grandi e profondi, poeti che muoiono d'amore, costituivano l'essenza dell'arte romantica. Ed erano troppo belle, troppo fantasticamente seducenti, troppo lusinghiere nella loro vaga ed indefinita nebulosità poetica, così

lontana dalla vita vera, perchè un'anima umana col suo bisogno potente del misterioso, dell'ignoto, in cui le vaghe aspirazioni dell'anima anelano un mondo sconosciuto, vi potesse subito rinunziare.

E per ciò anche il Verga subì da principio tale suggestiva influenza, che forse in lui troppo tempo dominò, informando, anzi determinando, la sua non tenue produzione giovanile. E poi che ancora le sue forze non si erano venute maturando, egli non afferrò i concetti romantici nella loro ampiezza, per quanto monotona, e non ebbe una larga ideazione ed imaginazione nel concepire le sue azioni ed i suoi personaggi, ed i suoi primi lavori ci presentano tutti una semplicità caratteristica ed un'uniformità sorprendente.

Il suo ingegno e la sua arte vennero poco a poco lentamente maturandosi, ma egli non sa liberarsi ancora del tutto dalla sua antica tendenza, e il fondo resta ancora quello di prima, quantunque l'azione vada sempre allargandosi, e per dir così, umanizzandosi divenendo vera e reale, ed i suoi personaggi acquistino anch'essi qualche cosa di più preciso, di più evidente, di più psicologico, di più umano, divenendo insomma uomini viventi, senzienti e pensanti, secondo che la volgare ma sana coscienza comune li ha sempre intuiti e voluti.

La sua definitiva evoluzione verso l'arte realista trovava un precedente nelle sue novelle giovanili; ma era quello un realismo spontaneo, incosciente, che consisteva nel ritrarre più o meno fedelmente la vita che egli aveva vissuto e che aveva stimolate le sue tendenze artistiche. È questo quel rea-

lismo sano che sorge come un prodotto naturale dell'ingegno artistico italiano, il cui carattere è la lucidità e l'evidenza delle percezioni e delle imagini, ed una prova di ciò si trova in tutti i nostri più alti ingegni letterari, che quando ancor giovani, non asserviti a nessuna scuola, e non tarpati e svisati da nessuna voluta imitazione, tentarono l'arte nella men difficile prova della novella, ci diedero modelli esatti e descrizioni vere di uomini e cose della vita reale.

Ma è soltanto ne' suoi ultimi lavori che compare nel suo romanzo il realismo, ed è questo un realismo più forte, più perfetto, ma meno spontaneo, e si sente in tutto, nel metodo, nella descrizione, nelle particolarità e perfino nei caratteri degenerativi, lo sforzo palese della imitazione zoliana in cui si perderebbe tutto il carattere del romanzo italiano, se il Verga non avesse mostrato una personalità propria nella scelta dell'ambiente e dei personaggi che sono essenzialmente italiani.

In Verga, dunque, io distinguo nettamente tre periodi: il *romantico*, l'*evoluzione verso il realismo*, e il *realismo*.

Al primo periodo dobbiamo: *Una peccatrice*, *Storia d'una capinera*, *Tigre Reale*, *Eva*.

*Una peccatrice* (1) è il racconto di un amore appassionato. Un giovane studente incontra al passeggio a Catania una leggiadra signora, se ne innamora, la segue come un'ombra. Egli cerca di vincersi, quasi

(1) G. VERGA, *Una peccatrice*. Torino, 1866.

sentendo in sè la fatalità della sventura, ma il suo amore è più forte della sua ragione ed ama disperatamente non corrisposto. La donna è un'avventuriera, non bella, ma affascinante, misteriosamente attraente, passata a traverso il fuoco di tante passioni e di mille civetterie, vana e sprezzante; indovina l'amore di Pietro Brusio, ma non si degna di volgergli uno sguardo. Dura così l'amore da una parte, l'indifferenza dall'altra, finchè Narcisa parte per Napoli. Allora egli, disperato per le disillusioni dell'amore, scrive un drama in cui si riflettono i sentimenti eccitati e la passione di quell'istante della sua vita; e ciò gli porge anche occasione di recarsi a Napoli in cerca della perfida Narcisa. Il drama si rappresenta, suscita una frenesia; Narcisa, che è andata a teatro per sola vanità di donna galante, ha una rivelazione, comprende che egli stesso è il protagonista del proprio drama, che la donna così ardentemente amata è ella stessa, ed in un impeto di nascente passione lancia sulla ribalta all'autore acclamato un mazzo di fiori con un anello. È questo anello che segna il principio della nuova azione amorosa perchè egli vuole restituirlo; nascono dei malintesi, egli si batte in duello e ne esce salvo. Narcisa va a casa sua, gli si abbandona, e comincia da allora un idillio amoroso, che si svolge nelle fiamme della passione al cospetto del Vesuvio fumante e del mare immenso e misterioso. Ma la fine dell'amore è qui inevitabile: invano Narcisa vuole ritornare nei luoghi che videro nascere la passione di Pietro, che a lui sembrava allora inestinguibile; invano ricorre alle sue più raf-

finate arti di donna; l'amore, quell'amore che doveva essere la morte dell'amante, ha esaurito la sua forza ed inevitabilmente si è estinto. Ed allora, in un momento di disperazione, di dolore supremo, non sapendo resistere allo strazio crudele dell'abbandono dell'amante, si avvelena e spira fra le braccia di lui invocando un'ultima parola d'amore.

*Storia di una capinera* (1) è, come il Verga stesso dice nella prefazione, « la storia di una infelice, di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito; una di quelle intime storie che passano inosservate tutti i giorni, storia di un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato, senza osare di far scorgere le sue lagrime e di far sentire le sue preghiere, che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto ».

E questa capinera umana con cui il Verga ha trovato così finemente la rassomiglianza con un povero uccello chiuso in una gabbia, e che era morto perchè la sete della sua vita libera, la nostalgia del bosco lo aveva ucciso, è la protagonista d'un drama pur troppo vero ed un tempo frequente nelle nostre regioni. Un'educanda ritorna alla vita del mondo ancora ignara di tutto ciò che è libertà ed amore, e si impensierisce quando in fondo alle prime inquietudini del suo cuore scorge il nascere dell'amore, e presentendo e temendo la sventura della passione, cerca di distruggerla: ecco Maria. Ma

(1) G. Verga, *Storia d'una capinera*. Milano, 1873.

invano ella si opporrà ai diritti della natura, l'amore scoppia, la passione giganteggia, e se ella ha saputo, nella sua anima timorata ed obediente trovare tanta forza da nascondere il suo amore, ella non ha potuto impedire che qualche cosa in lei a poco a poco si distruggesse, infranto dall'ira della natura disconosciuta. Questa è la storia pietosa.

*Tigre Reale* (1) è il simbolo sotto cui l'autore ha voluto presentare una signora russa, Nata, la quale, sotto un aspetto di stranezza, di pessimismo, di mistero, cela un'anima appassionata. Sulla sua vita grava un mistero d'amore: un rivoluzionario russo, plebeo, da lei amato l'aveva tradita, ma poi pentito pel dolore di lei, si era ucciso davanti alla porta della sua camera, disperato di non aver ottenuto il perdono. L'imagine sanguinosa dell'amante perduto l'aveva colpita nel cuore, ed aveva giurato di non amare mai più. Ma il suo scetticismo ed i suoi forti propositi cadono dinanzi a Giorgio La Ferlita, elegante e giovane diplomatico; ma non per questo cede. Solo quando, consunta dalla tisi, ella sta per morire, lo raggiunge e gli si dà in una notte d'amore in cui aleggiano già i truci fantasmi della morte.

*Eva* (2) è il racconto di un'avventura d'amore. Un artista giovane e per ciò illuso ed entusiasta, Enrico Lanti, col fuoco del suo sangue caldo di siciliano, s'innamora pazzamente d'una ballerina, Eva,

---

(1) G. VERGA, *Tigre reale*. Milano, 1875.

(2) G. VERGA, *Eva*. Milano, 1880, 5ª edizione.

che intravede una sola volta in mezzo allo sfolgorìo della ribalta di un grande teatro, nella leggiadria vaga di veli, nello scintillìo della sua pupilla, inebriata dall'applauso della moltitudine. A casa, nell'ossessione della sua potente emozione, scrive un articolo che un suo amico publica su un giornale.

Eva, nel suo animo di donna vana e disillusa, trova interessante e lusinghiero un amore appassionato, vero, molto dissimile da quelli che ella quotidianamente era abituata a subire, e riesce a persuadere il giovane, dapprima riluttante, a cedere. Comincia l'idillio amoroso, e con esso le gelosie e le disillusioni del giovine, a cui quella nuova vita dava nuove e sgradevoli sensazioni. Ella, in un ultimo slancio d'amore, acconsente ad abbandonare, con rara abnegazione, la sua vita di lusso e di piaceri, per confinarsi con lui in una soffitta. Ben presto però, a contatto della realtà, il primo a riconoscere l'errore, è lui, Enrico appunto, che aveva voluto il sacrifizio. L'amore è finito, e quando Eva ritorna alla sua vita di lusso e di sfarzo, egli si sente quasi sollevato, come se avesse avuto una fortuna che non avrebbe osato sperare. Da quel tempo anche per lui cessa la disdetta e la miseria; l'amore, in tali favorevoli condizioni, accenna a ritornare, onde quando egli rivede, dopo tanto tempo, Eva, sente di nuovo il bisogno di amarla, di possederla, e non potendo ottenere nulla dal contegno di lei, diventa quasi folle: in un veglione la bacia in presenza dell'amante. Cerca di dimenticarla nell'affetto della famiglia, e

si ritira al suo paese natìo, dove muore poco dopo tisico, col pensiero rivolto sempre alla bella Eva, il suo amore del quale moriva.

Tali sono le azioni che si svolgono in questi romanzi. Risalta, io credo, evidente l'uniformità della concezione e dello svolgimento. È come una trama identica su cui si stendono gli stessi fatti, e come vedremo, qualche volta anche gli stessi episodi e le più piccole particolarità.

È sempre un amore sventurato e fatale nella sua essenza e nelle sue conseguenze, quantunque abbia qualche volta dei momenti di felicità; e questa fatalità è qualche cosa di misterioso, che quasi mai trova altra giustificazione all'infuori della terribilità paurosa della passione stessa, che è concepita come qualche cosa di fatale, di irreparabile, che accende, travolge, distrugge come un implacabile fato, senza leggi, senza pietà. E quando è annientata o disprezzata, essa piglia la sua triste rivincita, uccidendo, e qualche volta facendo prima soffrire all'altro la stessa pena crudele. Maria, che crede di vincere la passione chiudendosi nelle mura d'un chiostro, muore invocando nell'ultimo delirio della sua anima distrutta la vista dell'amato; Narcisa, che sprezza l'amore di Pietro Brusio, è condannata ad amarlo, a continuare ad amarlo anche quando egli più non la desidera, ed a morire nell'impotenza della sua disperazione; Nata, dalla sua prima passione è colpita mortalmente nel petto e se ne muore, sentendo lo spasimo crudele dell'ultimo amore; Enrico Lanti, nello sconforto del suo sogno non raggiunto, vinto dai ricordi del pas-

sato, si consuma nella dolcezza della contemplazione dell'imagine di Eva.

È questa un'idea in Verga predominante, quasi incoercibile direi, se in questa parola non ci fosse il concetto d'un'alterazione morbosa, e le pagine che ad essa sono ispirate, glorifichino l'amore, maledicano la sventura, sono fra le più belle e fortemente emozionanti di questi suoi romanzi, che egli certamente dovette concepire e scrivere quando il fuoco della giovinezza ardeva nel suo cuore. I suoi amanti, le sue donne, passano sempre a traverso le ebrezze dell'amore e gli sconforti e le amarezze della disillusione, perchè sempre vi è l'amore non corrisposto, che si acuisce, straripa, si comunica, vince; indi l'amore intero, corrisposto, la comunione perfetta di due anime, l'amore idilliaco, che inevitabilmente si estingue in uno solo degli amanti, per rendere più triste e sventurata la sorte del superstite.

E l'uniformità del concetto si palesa anche nella struttura, nei particolari della tecnica artistica, ciò che in certi momenti fa pensare ad un tipo unico e ad un unico lavoro mentale dell'autore, quasi che esaurito dal primo sforzo, non avesse per parecchio tempo saputo concepire altro di nuovo; quasi che, innamorato della sua idea e della sua creatura, non avesse avuto il coraggio d'abbandonarla per un'altra forse più bella, ma non di quella più amata.

In *Una peccatrice* e in *Eva*, in mezzo al racconto vi è un duello in cui l'amante resta sempre salvo; il protagonista che fa innamorare la donna è un artista; vi è il teatro come sorgente delle prime emo-

zioni e del principio d'amore; vi è l'amico consolatore degli afflitti; vi è l'amante che muore d'amore, come in *Tigre reale*, ecc., ecc.

Così pure i personaggi: sono tutti giovani entusiasti, appassionati, creati sul medesimo tipo e sempre uguali. Pietro Brusio è Enrico Lanti, Narcisa è Nata, Eva, Maria; e questi sono i personaggi principali di questi quattro romanzi. Pietro è entusiasta, giovine, artista come Enrico; Pietro s'innamora di Narcisa, come Enrico s'innamora d'Eva; la sola diversità è nella fine: Pietro non ama più Narcisa, invece Enrico muore per lei. Narcisa come Nata sprezza l'amore e poi muore per passione insaziata; Narcisa s'innamora di Pietro come Eva di Enrico nella espansione riconoscente di una publica lusinga della sua vanità; ed in essi la passione nasce a poco a poco, cresce, si svolge, raggiunge il culmine, decresce e muore o fa morire. Pietro che vaneggia e sospira sotto il balcone di Narcisa è Enrico che si strugge dinanzi alle finestre illuminate d'Eva nella fredda notte invernale; Narcisa che muore avvelenata, suicidatasi nelle braccia dell'amante per non sopravvivere al suo abbandono e per gustare le ultime voluttà dell'amore, è Nata che col petto divorato dalla tisi viene dalla Russia alla Sicilia per morire fra le braccia dell'amante nella prima e suprema voluttà. E simile ad esse nella forza e nella fatalità della passione, compare un giglio candido e puro, Maria, la vergine casta ed obediente, che in una suprema rinunzia di tutto l'essere suo, trova la morte nel fuoco insaziato e divorante dalla sua stessa passione.

Ma qual'è il carattere di questi personaggi? Per quanto si possa ricercare, non si troverà mai nella nostra società degli uomini e delle donne così idealizzati, così vaporosi, così lontani dalle cure della vita reale. Che cosa vediamo noi di questi uomini? Solo una parte, una piccolissima parte della loro vita, della loro anima; non troviamo una frase, un accenno, una parola che serva a darci l'illusione di essere nella nostra solita vita e che ci possa far pensare ad una azione vera o verosimile almeno. Si conoscono forse con diletto, ma le attrattive si debbono appunto trovare in quella indeterminatezza, in quella nebulosità, piene di vaghe imagini e di dolci sentimenti. Si sente in complesso che non è questa più l'arte della nostra generazione, e che questa falsariga romantica non è più atta a guidare le moderne concezioni artistiche.

E la grande ed ultima inverosimiglianza, che per l'abuso è arrivata sino al ridicolo? Quella smania morbosa di far morire d'amore, così tranquillamente rassegnati al destino col nome dell'amata sulle labbra, coll'imagine soave dinanzi agli occhi fino all'ultimo anelito, consunti o avvelenati? Ma specialmente tisici, perchè è più poetica la tisi, che nella consunzione di tutto il corpo e nella lucidità continua della mente presenta il simbolo dell'amore che sopravvive, dell'anima che ama e che ricorda anche quando il corpo, la vile materia, ha tutto dimenticato nella sua distruzione. Un personaggio del Verga (il dott. Rendona in *Tigre reale*) che rappresenta l'uomo intellettuale e di senso pratico, gli strappa questa dichiarazione:

« di passione non si muore, quando non è accompagnata dalla tubercolosi o dal tifo ». È infatti la scossa morale della passione che può produrre in un organismo debolezza e malattia, ed è questo un fatto vero e normale che potrebbe, io credo, ottenere lo stesso effetto in un'opera d'arte senza voler ostinatamente ricorrere con insistenza pertinace a quella sublimazione dell'amore nella morte e a stabilire relazioni più o meno poetiche e sentimentali tra l'amore e la morte.

La figura di Giovanni Verga si delinea chiaramente a traverso questo periodo della sua prima produzione artistica. Egli, giovine d'anni, di temperamento caldo d'artista, si dovette sentire ben presto attratto dalle lusinghe nobili ed intellettuali dell'arte che tanta attrattiva esercitano sui caratteri nobili e sui temperamenti sensibili. Lanciato in queste condizioni nella vita, in quel mondo che la fortuna gli aveva destinato, fu sedotto da tutto ciò che di bello, di piacevole a lui si offriva, e la sua osservazione per ciò si esercitò in quel campo ristretto e falso in cui egli si aggirava. Si aggiunga a ciò l'influenza della cultura di quei tempi che, per la sua indole, doveva portarlo assolutamente al romanticismo. Egli doveva certamente aver fede nell'attrattiva che esercitavano e forse esercitano tuttora gli artisti e i giovani letterati sulle donne, per quel complesso di sentimenti che sarebbe molto facile enumerare; dovette forse anche essere egli stesso attore di qualche azione più o meno dramatica ed avventurosa, onde egli sentì il bisogno di presentarci i suoi protago-

nisti come tipi d'artisti simpatici nel loro entusiasmo, seducenti nel loro brio, forti nel loro ingegno, e ci diede così Enrico Lanti pittore, contento in una soffitta, dove vive di aria e di luce coi sogni dorati dell'arte sua, vero tipo della *bohème;* così Pietro Brusio, scrittore ed autore dramatico applaudito; così Giorgio La Ferlita, anch'egli un po' poeta e letterato, tutti e tre fortunati in amore, che collo sguardo pregno di lampi e di promesse, gettano il fuoco della passione negli animi delle loro amate. Senza dubbio, nella creazione di questi tipi, egli dovette metter parte di se stesso ed accarezzare con compiacenza le loro tendenze e le loro aspirazioni, perchè sentiva che erano anche le tendenze ed i desiderii suoi.

Il suo sogno, il suo ideale era un artista che vive una vita elegante, fortunato colle donne, corteggiato dagli uomini, in mezzo a tutto ciò che di piacevole e di bello può offrire quella società: quindi descrizioni di duelli per questioni di amore; descrizioni di balli, di feste, di veglioni, ovunque insòmma vive e si agita sempre quella stessa società che si diverte, colla sua falsa convenzionalità, colle sue ipocrite apparenze, ed egli ne è così assorbito che per molto tempo, finchè dura la suggestione e l'incanto non sa concepire altro mondo fuori di quello, un mondo non più vero e reale, ma almeno più vasto.

Questa evoluzione doveva in lui mostrarsi un po' più tardi, quando la sua mente e la sua arte, cominciando a maturarsi, acquistano più ampiezza e consistenza. I romanzi che appartengono a questo secondo periodo sono *Eros* ed *Il Marito d'Elena.*

*Eros* (1) è un romanzo in cui al solito il concetto informatore e dominante è l'amore. Il marchese Alberti, protagonista, è un uomo malato psichicamente, di una sensibilità morbosamente eccessiva, specialmente affettiva e amorosa, uno di quelli uomini insomma che, come direbbe un mio amico, è nato per cascar morto, perchè s'innamora di qualunque donna discretamente piacevole posta a suo contatto. Egli, privo di genitori, figlio di un'adultera, passa in collegio la sua fanciullezza, e quando allo sbocciare dell'adolescenza, coi suoi forti appetiti e colle sue vaghe e sentimentali aspirazioni, è ospitato in casa del tutore, suo zio, s'innamora della cugina. Ma viene un'amica di Adele, Velleda, a passare qualche giorno in villa colla compagna, e Alberti non sa resistere al fascino di lei, e trascura la cugina che già lo amava. Dopo le solite dichiarazioni e i soliti tentativi, egli è costretto a ritirarsi col disprezzo di Velleda, ed allora per consolarsi si lascia conquistare dalla contessa Armandi, donna vana ed indifferente, di cui il marito era stato il seduttore della madre di lui. Abbandonata, dopo questa triste rivelazione, la sua ultima amante, per scongiurare il pericolo d'innamorarsi di una ballerina, parte per un lungo viaggio in cui il suo carattere, affinato dai patimenti, modificato dalla sventura, ne ritorna mutato. Non più la poesia dell'amore vibra nell'animo suo di giovine sentimentale, non più il suo cuore tanto sensibile cede facilmente alle lusinghe dell'amore e al dolore delle disillusioni; ma

(1) VERGA, *Eros*. Milano, 3 ediz., 1880.

uno scetticismo freddo e beffardo lo ha invaso e non sa fare altro che ridere di tutto, e tutto disprezzare. Un giorno però incontra la cugina Adele, già dimenticata, che, fedele al suo primo amore, dopo la morte del padre si era stabilita a Firenze menando vita solitaria. L'amore in lei si raccende, ed anche a lui già vecchio e deperito sorride l'idea dell'antico amore sperando di trovare in esso la felicità; ma i suoi sensi esausti e la sua mente sospettosa fanno nascere un'ingiusta gelosia. Incontra Velleda, la sua antica fiamma, e si lascia di nuovo da lei conquistare; in lui rinascono di nuovo gli antichi istinti non distrutti, nè sopiti. Adele, non più amata dal marito, si ammala e va a morire nel luogo della sua unica felicità, del suo primo amore, nella casa paterna, in mezzo al verde della campagna ed al profumo dei fiori. Alberti, sentendo nell'ultimo momento ingiusta la sua gelosia, indegna la sua azione, preso dal rimorso, dallo sconforto e dalla disperazione, persuaso di non poter più mai raggiungere la felicità, dinanzi al cadavere della cugina morta, in una ultima resipiscenza amorosa si uccide, chiudendo così la sua vita inutile e indegna in un modo romanzesco.

L'azione è in fondo presso a poco simile a quella dei precedenti romanzi del Verga, ma essa è più vasta e non è la solita storia a due, per ciò oltre alla parte puramente psicologica, s'inizia qui una tendenza alle descrizioni di ambiente che fanno fede di una maggiore e più larga osservazione e di un principio di emancipazione dal solito suo tema favorito.

Il concetto dominante anche qui è l'amore, che presenta gli stessi caratteri fatalisti di una forza misteriosa e potente, più forte della natura umana, e in ciò il Verga mostra di non essersi ancora abbastanza liberato dalle idee romantiche. Del resto l'azione nella sua semplicità è naturale, dato il carattere del protagonista e le condizioni in cui egli si trova nella sua società. È un po' strano però quel matrimonio tardivo colla cugina perchè l'amore, per quanto forte, cogli anni va scemando non solo per ragioni fisiologiche, in cui trova la sua prima ragione ed il suo primo impulso, ma anche per le nuove tentazioni a cui di rado sanno resistere i fragili corpi umani, ed anche per la disillusione che si prova nel rivedere, dopo tanti anni, invecchiato, imbruttito e trasformato, colui che nel cuore era rimasto colle sembianze della giovine età. E ricordo anzi una novella di un autore francese, se non sbaglio, che appunto analizzava questo fenomeno, del resto naturale e vero, mostrandone l'origine e la natura. Un po' romanzesca, come sempre in Verga, la fine. Adele che va a morire nella casa paterna, per respirare le aure della sua perduta ed effimera felicità di fanciulla; Alberti che pentito e disperato si uccide sul corpo della morta. Nondimeno il movente del suicidio e della morte di Adele e di Alberti è preparato di lunga mano, e quindi non accade all'improvviso o stranamente, ma è logico: questa morte non è qui la morte per amore, fantastica, sentimentale, ma affatto arbitraria, inopinata e non vera, ma una morte che è l'epilogo e la conseguenza di una vita di soffe-

renze prodotte dall'amore, dolori fisici e morali, e quindi verosimile.

L'ambiente resta ancora il mondo dei felici e dei gaudenti, della gente che si diverte o che almeno sotto la maschera di una bugiarda felicità nasconde gli strazi ed i patimenti di tutti gli altri esseri umani. Le scene si svolgono in feste da ballo, ricevimenti, teatri, ville signorili; è sempre la stessa aria corrotta ma profumata che spira, ed anche qui respirata con piacere, anzi con voluttà, rivelante ancora una volta le tendenze raffinate ed aristocratiche dell'autore, il quale però mostra in questo romanzo più esperienza e più disinvoltura, nella maggiore superiorità con cui egli giudica impersonalmente fatti ed uomini, nella ironia che di quando in quando trapela nel dialogo, nel racconto, negli apprezzamenti. La trasformazione per ciò è incominciata e continuerà d'ora in poi più sensibilmente e senza interruzioni.

Anche la psicologia dei personaggi qui presenta notevoli progressi. Non sono più gli artisti e le avventuriere ammalate di amore che passano come meteore luminose, irraggiate da un fuoco misterioso di passione, nella bassezza della vita, anelanti alla morte dopo le voluttà dell'amore; non sono più gli amanti fedeli per la vita e per la morte, lontani dal mondo, appartati in luoghi remoti e poetici, dinanzi alla immensità misteriosa del mare, sospiranti al cielo e alla luna; ma sono personaggi che, senza essere scrupolosamente e completamente reali, sono più vari, più complessi, più umani; si muovono meglio, agiscono di più, parlano un linguaggio più da uo-

mini; nel dialogo, nell'azione mostrano più scioltezza e più vivezza di movimento. La contessa Armandi è un tipo abbastanza vero della donna dell'alta società, stagionata ed ancora pretensiosa, che sotto l'ipocrita veste dell'amore nasconde un'anima vana e indifferente, un desiderio di godimento e un amore intenso per la propria persona. Il marchese Alberti è il tipo degli uomini perennemente innamorati, che subiscono immancabilmente il contagio dell'amore e si sentono attratti irresistibilmente verso la donna e le avventure amorose; miscuglio strano di sentimento e di intelletto, morbosamente emotivi. La sua fuga per timore di innamorarsi di nuovo, ne fa un tipo romantico che in parte però è giustificato dal suo carattere e dal suo temperamento. La cugina Adele poi, che per venti anni si mantiene fedele al primo amore, appena nato e morto in sul nascere, abbandonata dal cugino e perciò senza obblighi neppure morali, ancora giovanissima e quindi suscettibile di cambiamenti di carattere, specialmente nella nuova vita in cui si era trovata alla morte del padre, è un carattere assolutamente falso; tanto più che il suo amore non si estingue per la lontananza del cugino, che più non pensa a lei, per le infedeltà scandalose di lui, per la nessuna speranza di rivederlo. La cugina, il cui amore non si spegne nemmeno dinanzi all'abbrutimento ed al deperimento di Alberti, è un tipo dei tempi passati, o che probabilmente si è sempre soltanto trovato nei romanzi e nelle leggende. Velleda è un carattere vero nel fondo, ma in apparenza troppo idealizzato, tanto da

far perdere l'illusione di un tipo vivente. Essa, ambiziosa, fredda, superba, non ha sotto la sua apparenza altera e noncurante, altra mira che dominare gli uomini colla sua bellezza, rendendo gelose le altre donne che essa odia, e di trovare alfine un marito. Così da uno passa all'altro fidanzato, a tutti prodigando gli stessi vezzi e mostrando le stesse ipocrisie, per l'attrattiva della sua ambizione, dandosi infine ad un amante per vendicarsi e rendere gelosa una rivale. È un tipo di donna che pare abbia concentrata nel cervello la sessualità normale che le manca e quindi, mentre può sfidare secura le tentazioni dell'amore, prova una voluttà nel bisogno di aggirarsi in idee di dominazione e di vendette amorose.

Dopo questo romanzo il Verga comincia a spostare il suo ambiente: l'azione acquista più verosimiglianza e precisione, i personaggi meglio osservati e più coscienziosamente, acquistano maggior rilievo e maggior evidenza. L'osservazione si allarga e si precisa, e l'esempio di questo nuovo tentativo lo abbiamo nel romanzo *Il marito d'Elena,* in cui si può cominciare anche a vedere un piccolo germe di romanzo sociale, che poi doveva sempre più svilupparsi nei suoi romanzi veristi.

*Il marito di Elena* (1) è un quadro dell'ambiente della media borghesia delle grandi città. Un cancelliere a riposo vive colla sua famiglia modestamente in Napoli. La moglie però ha delle idee troppo

(1) G. VERGA, *Il marito d'Elena.* Milano, 1891, 5ª edizione.

superiori alla sua condizione, ed educa le figlie con cura per destinarle ad un brillante avvenire. Una di esse, Elena, riesce a sedurre coi suoi vezzi un giovane studente che stava a lei vicino di casa, e, lusingata di raggiungere una buona posizione, si fa sposare. Ma le condizioni di lui non erano quali essa aveva forse sperato, e le ambizioni di lei, per tanto tempo contenute, scoppiano tempestosamente. Il marito, uomo timido, irresoluto, ama la moglie e si lascia da lei dominare; diventa così un infelice, sempre assediato dal pensiero di render contenta e felice la sua Elena, la quale invece a poco a poco va staccandosi da lui, e attratta dalle tentazioni e spinta al male dalla sua falsa educazione che ne aveva pervertito il carattere, si abbandona ad altri amori. Cesare, il marito, quando nella sua incoscienza arriva a conoscere la triste verità, combatte a lungo tra l'amore e l'onestà, ma in ultimo la sua anima oppressa dalle torture e dai patimenti da lungo tempo accumulati, si ribella ed in un impeto supremo la uccide.

Anche qui l'azione semplicissima è reale e verosimile: l'amore va ancor più umanizzandosi e Cesare, carattere timido, ingenuo, irresoluto, non poteva che essere la vittima morale della moglie di carattere al suo contrario, ambiziosa, risoluta, insofferente di freno nell'appagare i suoi istinti e i suoi desiderii. La reazione perciò in ultimo è naturale quando l'accumulo di tanti dispiaceri avevano esacerbato il suo carattere e resolo atto ad una reazione potente e giustificata. Sobria ed esatta la descrizione del-

l'ambiente gretto e meschino della piccola borghesia, che vuol sforzarsi di parere a tutti i costi più di quello che è, costretta per ciò tutti i giorni a transazioni basse, a finzioni vergognose, timorosa sempre di mostrare il suo misero stato. Anzi, tutto il romanzo non è che uno studio psicologico di ambiente, che ha lo scopo di mettere in mostra gli effetti nocivi dell'educazione falsa della piccola borghesia, una educazione che stride al contrasto colla realtà misera della vita reale, e le donne specialmente crescono con istinti egoistici, superbi, corrotti, esacerbati sempre più dalle finzioni e dalle ipocrisie a cui quotidianamente si sentono costrette.

I piccoli caratteri come il padre e la madre di Elena, il fidanzato di Camilla sono bene ritratti, ma appena abbozzati. Lo studio invece si concentra su di Elena e di Cesare. Elena presenta tutti i caratteri della donna spostata delle grandi città: vana, egoista, ambiziosa, mancante di senso morale. Non si rende conto delle condizioni del marito: ella è felice di averlo sposato, perchè così potrà, fuori della casa paterna, essere la sola signora e padrona, e per lei non esistono ostacoli materiali ed economici, poi che è naturale che il marito debba col suo lavoro pagare i suoi capricci. Vuol vivere, vuol divertirsi, ma non domanda mai se il marito permette o acconsente; vuol dominare nella società e quando un uomo la tenta, il suo ultimo pensiero è il marito che pure l'amava e l'aveva tolta ad una vita misera ed oscura. Cesare è l'uomo timido, che ama e per il suo amore sacrifica tutto, la sua stessa vita, sempre

in silenzio, pauroso solo di far trapelare i suoi sacrifizi ad Elena, la quale, egli crede potrebbe addolorarsene. Tutto subisce da lei per uno sguardo od una parola affettuosa: gelosie, maltrattamenti, disprezzo. Vicino ad Elena egli fa la figura di un cane fedele ed obediente; ma la sua forza è nell'amore, quell'amore che prima corrisposto, almeno apparentemente, lo teneva schiavo, ora disilluso, spezzato, gli ridà la forza e l'energia smarrita in un supremo impeto di sdegno vendicatore.

Questi due caratteri, che sono i principali e meglio tratteggiati del romanzo, ci si presentano vivi nella loro realtà, quantunque forse incompleti, perchè parmi che l'autore avrebbe potuto con maggiore pazienza e più sottile indagine psicologica renderceli più perfetti. E ciò che qui anche contribuisce molto a darci questa illusione si è pure lo studio dell'ambiente abbastanza esatto, che colle sue particolarità caratteristiche, colla precisione delle sue scene inquadra assai bene questi personaggi, i quali da ciò ne ritraggono una maggiore evidenza e plasticità.

Ed ecco che l'arte del Verga, a traverso questi due ultimi romanzi, e specialmente nel *Marito di Elena,* appare già piegata verso quella trasformazione realista che doveva poi informare la sua produzione a venire. Già io accennai alle novelle del Verga che potrebbero considerarsi come veriste, perchè di soggetto comune, vero; ma osservai che quel realismo non ci si presenta già evoluto e come vero metodo artistico, ma come un'arte sana e semplice, frutto spontaneo di un ingegno chiaro e lucido e

pratico quale è quello italiano. Qui aggiungo che la novella, essendo un componimento di proporzioni ristrette, non può presentarci nè studi notevoli di ambienti, nè psicologia completa o almeno vasta dei caratteri, sì che dal punto di vista del carattere dell'arte d'un autore, l'esame di quella niente aggiunge e niente toglie, e per queste ragioni non ho creduto di prenderle in esame (1).

Siamo così al ciclo de *I Vinti* che, quantunque iniziato da molti anni, ancora è incompleto (2). Egli, nella prefazione al primo romanzo del ciclo, espone il soggetto a cui sarà informato, e, dopo aver stabilito come indiscutibile che l'umanità, scontenta del proprio stato, si sente continuamente spinta avanti, in alto, verso il meglio, dice: « Man mano che cotesta ricerca del meglio, di cui l'uomo è travagliato, cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezza, e s'incarnerà in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo,* incorniciato nel quadro ancora ristretto d'una piccola città di provincia, ma

---

(1) Le novelle di G. VERGA sono state raccolte diverse volte in parecchi volumi, in cui però spesso si trovano ripetute. *Primavera*. Milano, 1877 (che contiene *Nedda*). *Novelle Rusticane*. Torino, 1883 (c'è *Pan Nero*). *Vita dei campi*. Milano, 1880 (c'è *Cavalleria Rusticana* e *La Lupa*, da cui egli stesso trasse i drami). *Per le vie*. Milano. *I ricordi del Capitano d'Arce*. Milano. *Don Candeloro e C.* Milano.

(2) Il 3° del ciclo *La Duchessa di Leyra* è annunziato da Treves, in preparazione.

del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa di Leyra*, e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste ambizioni per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue e ne è consumato ». In questo cammino vi sono i deboli, i fiacchi, che restano vinti nella lotta, ed anche i vincitori di oggi saranno i vinti del domani. « *I Malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*, ecc., sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti ed annegati, ciascuno colle stigmate del suo peccato..... » (1).

Quella tendenza sociale dell'arte e del romanzo specialmente che è uno dei precipui caratteri della letteratura contemporanea, è riconosciuta e favorita dal Verga, il quale, come già osservai, fin dal *Marito di Elena*, col suo studio dell'ambiente borghese, quantunque non perfetto e ristretto, aveva mostrato di aver compreso l'importanza e l'inevitabilità di tale evoluzione. Ma è qui nel ciclo dei *Vinti* che egli assume a sistema d'arte il concetto della letteratura sociale. Mentre Emilio Zola per l'innalzamento del suo vasto edificio si serve della scienza naturale, esaminando nel ciclo dei *Rougon-Macquart* l'eredità e la successione degli organismi fisici e psichici, il Verga esamina questa evoluzione più tosto con intendimenti esclusivamente sociali:

---

(1) G. VERGA, *I Malavoglia*. Milano, 1881 (*Prefazione*, gennaio 1881).

quindi in lui non è la stessa famiglia che agisce in tutti i romanzi, quantunque in condizioni sociali differenti, ma diversi personaggi, rappresentanti diverse classi sociali e in nessun rapporto organico fra di loro.

Il romanzo verista che si basa esclusivamente sull'osservazione diretta della vita reale non può accordare importanza alcuna all'intreccio che in Zola è sempre semplicissimo, ma tutto si concentra nello studio dell'ambiente e dei personaggi principali e secondari che vi agiscono. Così ne *I Malavoglia*, l'azione è semplicissima e si raggruppa intorno ad una famiglia di pescatori di un paesello della Sicilia, viventi da prima in una relativa agiatezza e felici del loro stato nella loro ignoranza e nella loro onestà. Ma una fatalità sembra gravare sul loro capo e la famiglia è colpita ripetutamente dal destino che sembra volerla distruggere. Un figlio muore in una tempesta di mare, in una notte oscura, mentre si era avventurato alla pesca che doveva sostentare la sua famiglia; un altro, anch'egli giovane e forte, d'indole mite ed affettuosa, è strappato dalla leva militare alla famiglia e va a spirare a Lissa combattendo per la patria. Ma la ribellione al destino ed alla misera loro vita infelice s'incarna nell'altro figlio superstite, che in mezzo agli ozii della città e della caserma, comincia a penetrare i misteri e le ingiustizie di un mondo a lui sconosciuto; e dal momento in cui la sua mente brutalmente logica di contadino rozzo ed ignorante comincia a domandarsi il perchè delle cose, la rivoluzione nel suo animo già è compiuta e lo condurrà certo alla

rovina morale e fisica. Egli, ritornato in paese, non ha più voglia di lavorare quantunque veda la famiglia e se stesso languire nella fame e nella miseria: contrabbandiere, ubbriacone, dissoluto, omicida, egli rappresenta la violenta aspirazione verso il meglio, verso un miraggio che a lui sembra di felicità e non raggiunge che la miseria e l'abbrutimento; e in mezzo a questa disastrosa rovina la casa precipita colla morte di Ntoni, il vecchio padre che ne impersonava l'antica e rigida onestà, e non restano che due figli, rassegnati e contenti del proprio stato, coll'arduo còmpito di rifare, con una vita di onestà e di sacrifizi, l'onore perduto.

Qui molto evidentemente tutta la cura del Verga è stata quella di presentarci uno studio di ambiente: si è per ciò rivolto ad una società che egli era in grado di conoscere più a fondo delle altre, sia perchè più in armonia col suo temperamento di meridionale, sia per l'abitudine e lo studio che egli ha potuto esercitare molto lungamente da vicino. Ci ha per ciò mostrato una quantità di personaggi, ma fra questi invano se ne cercherebbe uno più importante di un altro in cui si impernii la principale azione. L'ambiente che noi vediamo a traverso la schietta dipintura dei tipi secondari è rigorosamente vero ed esatto, ed è quello ben noto, specialmente a noi dell'Italia meridionale, in cui la patriarcale e caratteristica vita dei paesi di provincia è rimasta da tanto tempo immutata, quasi che il soffio del progresso e delle novità fosse impotente ad espugnare quelle rocche chiuse in se stesse e contente della loro vita. E la vita che

in essi si svolge è il pettegolezzo, le invidiuzze, i piccoli odii, le meschinità intorno a cui lavora il loro cervello di persone che non hanno altre più importanti occupazioni che quella di dir male del prossimo. C'è il farmacista che è sempre il compiacente ospite della parte più eletta del paese, e poi il prete, il medico condotto e tutti gli altri tipi inevitabili nei paesi di provincia, che a causa del loro stesso vizio godono di una certa popolarità, come l'ubbriacone impenitente, la guardia campestre che ha la debolezza di conquistare tutte le donne, e così via. È la sfilata solita, ma viva e vera della società paesana nei suoi vizi, nei suoi difetti, e molto di rado però, anche nelle sue virtù. Noi vediamo a traverso le pagine del Verga come parlano, come pensano, come vivono, a che aspirano, a che tendono; viviamo facilmente in essi e comprendiamo il mondo che, sebbene oscuro e ristretto, si agita nelle loro anime.

Ma sentiamo però che i singoli personaggi, presi separatamente a sè, non ci dànno la stessa impressione e, delineandosi ci si mostrano un po' confusi nei contorni, un po' incompleti nello svolgimento. Io credo che ciò dipenda dalla mancanza di una concezione vigorosa del tipo, il quale può esser per lungo tempo studiato senza per ciò rivelare a tutti le sue più intime particolarità che sono appunto quelle che dànno la precisione artistica della rappresentazione.

Ad esempio, in Zola vediamo i tipi, specialmente secondari, veramente muoversi, agire, parlare come creature umane, nel tempo stesso che nell'insieme riescono a darci l'esatta impressione dell'ambiente.

Ma questa impressione di verità non ce la dà l'autore, ma il carattere stesso del personaggio, il quale parla, agisce, ma sopratutto parla con somma verità. È una psicologia questa che scaturisce dal personaggio stesso, dal dialogo, da una particolarità minima e in apparenza poco importante. Nel Verga invece la psicologia dell'autore si sostituisce troppo spesso alla psicologia intima del personaggio e al dialogo spesso si sostituisce la narrazione, e noi apprendiamo i fatti e le particolarità del carattere del personaggio perchè l'autore ce le racconta, non perchè ce le mostri impersonalmente.

Nel secondo romanzo del ciclo (1), pur restando evidente la cura che il Verga pone nello studio dell'ambiente, vi è però un personaggio principale che appare su tutti gli altri meglio delineato e più fortemente scolpito, ed è il protagonista Mastro don Gesualdo, su cui tutta l'azione s'impernia. Da questo punto di vista appare quindi più perfetto, e questa continua evoluzione verso la perfezione è uno dei caratteri più salienti e più visibili nell'ingegno del Verga.

Ben ritratto è anche qui l'ambiente, vi sono presso a poco i soliti tipi secondari e volgari, ma a questi se ne aggiungono molti altri della borghesia, che in fondo non sono molto dissimili negli appetiti e nella vita, dalla plebe. Ma vi è di più un'ambizione sfrenata, una moralità più alta forse per loro, ma certo più dubbia: è sempre la sete della ricchezza, del dominio,

---

(1) G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*. 2a ed. Milano, 1890.

la febre dell'oro che domina sotto tutte le sue forme gli animi loro, che ad essa tutto fa sacrificare, perfino l'amore e la felicità; è lo stesso amore, lo stesso attaccamento che nei contadini si manifesta coll'amore alla terra spinto fino al delitto. La condizione della donna è ancora abietta: esse non hanno volontà dinanzi agli uomini che sono i signori e padroni; esse sono maritate secondo i voleri dei genitori che non hanno altra mira che l'interesse; ed il matrimonio, pur troppo è dolorosamente vero, rappresenta l'antitesi dell'unione spontanea e disinteressata. E tutta questa vita si svolge sempre in mezzo ai pettegolezzi, alle maldicenze, alle meschinità della solita vita di paese.

Il carattere principale che in mezzo a questo ambiente meglio risalta è Mastro don Gesualdo, tipo di contadino perseverante e testardo, che col lavoro e cogli stenti di ogni genere raggiunge la ricchezza con cui egli vuole a tutti i costi dominare nel paese; ed è per questo che tutti sono contro di lui in un accordo mirabile per sbarazzarsene, fiaccandolo nella sua potenza. Egli ha sposata una fanciulla nobile, ma decaduta, strappata pel denaro all'amore del cugino; l'ama, ma sente sempre la crudele distanza che vi è non tra le loro condizioni, ma fra il pensiero, la sensibilità, che per lui fanno della moglie un essere estraneo, non umano. La figlia, che nasce dal loro matrimonio, ripete nel corpo e nell'anima la madre sua, e raffinata da una più perfetta educazione, sente maggiormente il contrasto delle volgarità plebee del padre. La lotta sorda che

tutto il paese perpetuava contro di lui, l'ingratitudine dei suoi beneficati, le umiliazioni dei nobili, il contrasto tra l'origine plebea e lo sfarzo signorile della sua casa, fiaccano la sua resistenza di vecchio e forte lottatore, che illudendosi nella sua antica ambizione di poter dare la felicità alla figlia sposandola ad un nobile, la rende infelice e per la infelicità della figlia muore la madre. E allora Mastro don Gesualdo, solo, affranto, perseguitato dal destino, si ammala e muore disperato e infelice, lontano da tutti, senza una parola di conforto; e questa morte, che è l'epilogo di una esistenza travagliata, sempre ansiosa di raggiungere una meta più alta, perseguitato dalla lotta sorda degli invidiosi e degli infingardi, fra l'ingratitudine dei suoi beneficati, è una delle scene più forti del romanzo, vibrante di un senso di sconforto e di pessimismo.

In questo romanzo si avvicina ancora di più al metodo di Zola coll'abbondanza dei particolari, la finezza dell'osservazione, l'esame più accurato dell'ambiente. Noto qui lo stesso difetto de *I Malavoglia,* un difetto di tecnica: affolla sul principio del romanzo specialmente, tutti i personaggi, e ne nasce quindi una confusione che nuoce alla perfetta intelligenza ed alla esatta impressione dei caratteri e dei personaggi.

***

Come dramaturgo il Verga ci ha dato tre lavori.

*Cavalleria Rusticana* (1) è una scena popolare di un paese della Sicilia, dove ancora perdurano sentimenti tradizionali e cavallereschi, uno di quei lembi di terra italiana dove ancora la civiltà non è riuscita a corrompere del tutto i costumi. Santuzza e Turiddu si amano, ma questi cede anche alle tentazioni di Lola ; e quando Turiddu la maltratta e la scaccia, Santuzza, per vendicarsi, svela al marito di Lola la tresca infame. Questi, compar Alfio, un carrettiere onesto ed onorato, sfida subito Turiddu ad un duello rusticano e lo uccide.

*In Portineria* è un drama in cui l'ambiente non è più nè in Sicilia, nè in paese, ma nel basso popolo di una città grande, di Milano. Un portinaio che ha due figlie ha il dolore di vedere una di esse sofferente per tutta la vita di una malattia di cuore, e l'altra, modista, per le tentazioni della vita e per l'avidità ed il piacere del lusso, sprezzare l'amore di un onesto operaio per darsi alla vita galante. Mentre Gilda la modista, trionfa, Màlia la povera malata, muore d'affanno e di dolore.

*La Lupa* ci riconduce nell'ambiente dei campagnuoli siciliani. Una donna, ancora piacente e bella ad onta degli anni, dotata di un temperamento quasi

---

(1) Questi tre drami sono raccolti in un volume. Milano, 1896. *Cavalleria Rusticana* fu rappresentata per la prima volta nel gennaio 1884. *In Portineria* nel maggio 1885. *La Lupa* nel gennaio 1896.

selvaggio, s'innamora e desidera ardentemente un giovane contadino, Nanni. Questi però, che prima di tutto è uomo calcolatore e ha in mira di farsi una posizione col suo lavoro, temendo di compromettersi con la Lupa, la scaccia e la fugge. Finisce poi collo sposare una figlia di costei: nascono per ciò continue scene di gelosia tra madre e figlia e Nanni, esasperato da questa continua vita d'inferno e per scongiurare ogni tentazione, in un momento di feroce esaltamento con una scure uccide la Lupa.

In questi drami il Verga ha avuto di mira principalmente lo studio di ambiente, e da ciò il titolo di *scene* e non di *drami*, poi che infatti non sono drami veri e propri. L'ambiente in cui i suoi personaggi si aggirano è a bastanza fedelmente ritratto; non così egualmente felici sono i personaggi stessi, i quali acquistano troppo poco rilievo forse perchè nella breve azione del drama non trovano modo di esplicarsi intieramente. In *Cavalleria Rusticana*, in fatti, qual è il personaggio che dovrebbe essere il principale? Santuzza colla sua gelosia, Turiddu colla sua infedeltà, Lola colla sua sventatezza od Alfio colla sua vendetta? Evidentemente tutti o nessuno, poi che ognuno di questi non agisce e non parla se non quanto gli altri, che pure sono personaggi affatto secondari. Così nell'*In Portineria* Gilda, Màlia, il padre, la madre di costoro, Carlini, ecc., si rilevano tutti egualmente nell'azione. È chiaro insomma che l'autore ha avuto il solo scopo di ritrarre un ambiente, non un tipo. Solo ne *La Lupa* lo studio può sembrare concentrato nella Pina, che è un tipo che

richiama, durante tutto il primo atto e la fine del secondo, l'attenzione su se stessa, ed incombe sulla vita e sull'azione degli altri personaggi principali del drama come una maledizione ed una sventura; ma, ben guardando, anche in questo si scorge lo studio di ambiente come scopo principale.

Scostandosi nella concezione dal drama moderno — che è essenzialmente psicologico e sociale — il Verga doveva scostarsene anche nella tecnica che è pure un po' antiquata. E ciò, più che in *Cavalleria Rusticana* che è in un solo atto, si vede nell'*In Portineria*, perchè dal primo al secondo atto corre un discreto lasso di tempo che basta per far mutare completamente l'esistenza di quella famiglia, lanciando una figlia nella prostituzione e facendo morir l'altra di dolore. Così pure ne *La Lupa* in cui tra il primo e il secondo atto corre tanto tempo che Nanni e Mara al primo atto non erano fidanzati, si trovano maritati e con un figlio. Non vi è in somma in questi drami quell'unità di tempo tanto difficile e pur indispensabile nel drama moderno, e che è più importante di quanto si può credere per l'impressione che la rappresentazione del drama deve produrre sugli spettatori, ed anche per il senso della realtà. E del drama moderno non hanno nè pure quello sviluppo psicologico, a cui ormai siamo abituati, e quello studio sociale dell'ambiente e dei personaggi in cui sembra essere concentrato oggi tutto ed il solo scopo del teatro moderno. Un lieve accenno allo studio psicologico lo possiamo vedere ne *La Lupa* in cui il personaggio principale, la Pina, è studiato a pre-

ferenza degli altri, e si può questo considerare come una concessione, imperfetta però, fatta dal Verga in questo suo più recente drama alla dramatica moderna. Così pure una fuggevole impressione di carattere sociale la possiamo scorgere nell'*In Portineria,* dove sono in contrasto la vita misera coi suoi dolori e colle sue tentazioni e la vita ricca ed agiata che corrompe, che attira; ma, ripeto, il contrasto non è troppo evidente e l'idea di morale sociale occorre cercarla.

C'è poi un inconveniente che in parte nasce dalla scelta del soggetto, in parte anche dalla volontà dell'autore. Per chi specialmente è abituato a sentir parlare i contadini meridionali, l'impressione che si riceve da un drama recitato in italiano è falsa, convenzionale, esteticamente ripugnante a dirittura; e ciò naturalmente scema l'effetto artistico. Si vede che il Verga a ciò aveva pensato, e per ciò si è studiato di dare alla lingua italiana, nei suoi drami popolari, quella pieghevolezza, quella impronta speciale del dialetto, trasportando quasi di peso in italiano espressioni proprie del dialetto e che in italiano non sempre sono comprensibili. L'idea insomma era ottima e lodevole, ma nella pratica l'effetto non ha, secondo me, corrisposto.

***

La strettissima relazione in cui il concetto si trova colla forma è in Verga evidentissima, quindi dal punto di vista puramente estetico noi possiamo man-

tenere esattamente la stessa distinzione dell'opera del Verga in tre periodi molto ben delineati, cioè il romantico, l'evoluzione verso il realismo, ed il realismo.

La forma artistica della prima maniera è il racconto psicologico, per ciò poche descrizioni, brevi dialoghi, tutto lo studio è concentrato nell'analisi dell'amore e delle anime amanti, e quindi domina la narrazione fatta di ricordi e di osservazioni sentimentali e psicologiche. Ed il pregio della narrazione è di essere facile, disinvolta, scorrevole, elegante, vivificata da una lingua scelta, e non da quella lingua stranamente pura, che contribuisce a togliere al periodo snellezza, all'impressione la vivezza e la immediata percezione.

Quando poi dalle concezioni semplici e romantiche va avvicinandosi ad uno studio e ad un'osservazione più larga, la forma stessa, quasi troppo ristretta a contenere quel maggior concetto, si allarga, si arricchisce, si piega, si trasforma, ed alla narrazione vediamo aggiunto il potente e suggestivo mezzo della descrizione, che è il quadro naturale su cui si agitano le creazioni dello scrittore e si svolgono i loro pensieri e si coloriscono le loro idee. Così pure rendendosi più ampia e più varia l'azione, fino allora limitata quasi sempre a due personaggi, sorge il bisogno di un dialogo che aiuti a far vivere i personaggi e che ci trasporti nella più intima realtà della comunione di due o più persone, colla forma più umana, più vera, più logica della espressione dei loro sentimenti. E la fusione di questi tre elementi dello stile si trova già bene accennata nel *Marito d'Elena* e in *Eros,*

e specialmente in questo ultimo, si trovano perfino casi di descrizioni impressioniste che preparano il campo alla manifestazione successiva degli altri caratteri più salienti del realismo che si riscontrano nei seguenti romanzi. Non abbonda in descrizioni le quali non sono che raramente molto forti e impressionanti, mentre nel dialogo conserva il suo stile facile, brioso, disinvolto della narrazione che in lui procede più artisticamente e più logica. Sembra che il Verga abbia spiccata tendenza verso il romanzo psicologico basato sulla narrazione più tosto che sul romanzo realista basato sulla descrizione, almeno a giudicare dalle prove che egli ci ha date. A proposito della lingua poi non posso fare a meno di osservare in *Eros* un fatto che mi pare non torni a suo onore: usa troppi toscanesimi, poco comprensibili per il resto non indifferente degli altri italiani non toscani; ed è secondo me un pregiudizio, pur troppo molto radicato negli scrittori italiani, che il dialetto toscano sia la lingua italiana, mentre fra di esso e la lingua tante e gravi sono le divergenze e le difficoltà pratiche.

I difetti vanno in parte emendandosi ed i pregi accrescendosi, onde nel romanzo realista del Verga troviamo dei progressi molto notevoli: la sua arte si è raffinata, trasformata, la sua forma è più pieghevole, più viva, più finemente espressiva. La descrizione fa progressi nel senso dell'impressionismo, mostrando ancora una volta l'influenza del realismo nella sua arte; la narrazione, più sobria, conserva i suoi pregi; il dialogo si svolge più snello, più sicuro, più vivo, piegàndosi a tutte le inflessioni del pensiero. Anzi

questa cura è troppo evidente nel Verga, il quale certe volte però mi pare che nella ricerca dell'effetto reale trascuri la proprietà e la chiarezza del nostro linguaggio; e lo stile, a forza di volere essere popolarmente vivo e vero, riesce qualche volta contorto, oscuro, con costruzioni non troppo normali. Al mutamento del contenuto corrisponde naturalmente il mutamento della forma, e se Zola ha creato pel suo naturalismo uno stile proprio, nuovo, popolare, il Verga, pur seguendolo nel concetto informatore, ha operato questa trasformazione mantenendosi originale, sapendo conservare sempre e spiccatamente il suo carattere nazionale, essenzialmente italiano e più particolarmente meridionale. Ed è questo un pregio non piccolo.

## II.

### Esame Scientifico.

Caratteri del Realismo — Coprolalia — Mania bestemmiatoria — Tendenza al gergo — Antropomorfismo e Simbolismo — Psicopatia sessuale – Pessimismo — Impressionismo — Conclusione: caratteri di G. Verga.

Poi che il Verga rappresenta in Italia una tendenza della letteratura ispirata al Realismo, è necessario dai caratteri dell'arte sua rilevare quelli che, più o meno evidenti, sono atti a mostrarci chiaramente quale e quanta parte di essi si debba alla influenza dell'arte o al suo organismo.

I caratteri che il Nordau ha stabilito essere propri del Realismo sono la coprolalia, la mania bestemmiatoria, la tendenza al gergo, la psicopatia sessuale, che dànno il carattere osceno e triviale proprio dell'arte verista; e poi il pessimismo e le tendenze mistiche dell'antropomorfismo, simbolismo ed idea incoercibile.

La coprolalia è una inclinazione particolare a dire oscenità, un bisogno di sfogare incoercibilmente in imprecazioni, e di aggirarsi continuamente in idee

che si riferiscono a funzioni del basso ventre ed a quanto vi si connette. E ciò non si riscontra mai in Verga.

La mania bestemmiatoria è il bisogno irresistibile di bestemmiare ed è una forma di onomatomania descritta da uno scienziato italiano, Andrea Verga. Ne *I Malavoglia,* Franco il farmacista calunnia i preti e usa espressioni irriverenti verso la religione; ma evidentemente il Verga non mostra in ciò il pensiero suo, ma una semplice necessità artistica, per cui presentatosi il bisogno di mostrare il tipo comune ed interessante del sedicente ateo e rivoluzionario dei piccoli paesi, ha dovuto descriverlo in modo vero e completo. Vi è inoltre il caso del soprannome di *Crocifisso* affibbiato ad un usuraio inumano, che non aveva pietà nè pure de' suoi parenti e che « piagnucolava sempre e si lamentava come Cristo in mezzo ai ladroni »; e qui il Verga da questo non trae nessuno speciale effetto estetico e non ha evidentemente ceduto alla necessità artistica. Mi pare quindi che questo debba considerarsi come un vero e proprio caso di mania bestemmiatoria, perchè se Zola potè, secondo me con ragione, dare il soprannome di Gesù Cristo ad un beone che soffriva di flatulenza, era a ciò stato stimolato dalla grande rassomiglianza fisica e dal carattere degli abitanti che egli ci descrive, niente affatto religiosi, anzi propensi a beffarsi del dio dei preti; il Verga non ci dice in proposito nessuna ragione che potrebbe essere una scusa, e ci presenta la popolazione di quel paese credente e superstiziosa.

La tendenza al gergo è una straordinaria predilezione per il gergo che si usa non solo quando si fanno parlare i personaggi, ma anche quando l'autore fa le sue personali considerazioni. Nel Verga non si trova tale tendenza, perchè a me sembra non possa considerarsi tale l'uso che egli fa di parole e frasi dialettali e qualche volta anche gergali, perchè si riscontra soltanto ne' suoi romanzi veristi *(I Malavoglia — Mastro don Gesualdo)*, ciò che è una prova che in lui questa non è una tendenza organica, ma semplicemente un artifizio estetico per dar maggior vivezza ai suoi personaggi, maggior color locale al suo ambiente.

L'antropomorfismo e il simbolismo sono fenomeni di una mente misticamente confusa, in tutto o in parte, per cui la realtà non viene sanamente percepita, ma a traverso sensazioni false, e per ciò i fenomeni del mondo esterno si apprendono snaturati, ingranditi, minacciosi e fra di essi s'immaginano relazioni occulte, presentimenti misteriosi, e agli oggetti si attribuiscono pensieri, intenzioni quasi sempre ostili. Nel Verga si riscontrano spesso simili casi. Cito degli esempi : « Il suo stivalino sembrava animato da fremiti impazienti, e con quel suo tacco alto, con quella sua curva elegante, aveva un'aria di gentile arroganza, come se sentisse di render beata l'erba che calpestava. — La melodia errava scucita, e come soffocata in mezzo ad un nembo di accordi tempestosi; c'era l'indolenza, la sprezzatura, la sbadataggine di chi va seguendo sui tasti i propri pensieri e sdegna d'afferrarli. Quella strana musica ir-

rompeva dalla finestra aperta e soverchiava, direi, turbava la pace solenne della sera; sembrava udirvi scoppi di allegria e gemiti soffocati e aveva qualcosa della leggiadria bizzarra della suonatrice. -- Tutte le follie del passato gli sfilavano dinanzi ironiche, motteggiatrici, assurde, ridicole, prendevano la fisonomia di quell'amante sdentata e coi capelli grigi. I noti alberi che fiancheggiavano la strada, sfilavano lentamente a traverso gli sportelli e lo salutavano mestamente inclinando il capo con sommesso mormorio » *(Eros)*. « La Provvidenza (una barca) l'avevano rimorchiata a riva tutta sconquassata così come l'avevano trovata di là del capo dei Molini, col naso fra gli scogli e la schiena in aria. — La Provvidenza era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco dondolandosi mollemente nell'acqua verde che le colpettava intorno ai fianchi. — La barca saltò come un puledro sullo scoglio e venne a ricadere in secco col naso in giù ». *(I Malavoglia)*. Quando Bianca e Ninì si lasciano sconfortati pel loro amore che era ostacolato dai parenti « uno struggimento, un'amarezza sconfinata venivano dall'ampia distesa nera dell'Alia;... dal cielo profondo, ricamato di stelle, una più lucente lassù che sembrava guardasse fredda, triste, solitaria ». — Quando il vecchio pescatore affranto dalla sventura, perseguitato dalla fatalità invocava la morte come una liberazione « i corvi ripassarono gracidando pel cielo implacabile. Il vecchio alzò allora il viso impolverato a guardarli cogli occhi infuocati, quasi sapesse cosa volevano e

li aspettasse ». – Quando don Diego era per morire, il cane nero dei Motta ugiolava per la piazza come un lamento. — Quando il medico Nunzio Motta moriva, « un gatto abbandonato si aggirava miagolando per la fattoria come un'anima di purgatorio..... poi, tre volte si udì cantare la civetta » *(Mastro don Gesualdo)*.

La psicopatia sessuale è quella disposizione morbosa per cui la mente è sempre occupata da fatti e da idee sessuali di libidine contro natura, di bestialità, di passivismo e di altri pervertimenti. In tutta l'opera del Verga domina l'amore, il quale essendo un elemento importantissimo della nostra vita sociale, deve, come ogni altra manifestazione della vita, trovare il suo posto nei romanzi, specialmente in quelli che vogliono ritrarre la realtà. Ma quando dalle descrizioni, dai racconti, dai particolari, per la tinta emozionale, pel compiacente indugio si può arguire lo stato d'animo analogo dello scrittore, allora il fenomeno esce dai limiti del buon gusto e del senso artistico ed entra nel dominio della patologia. Così nel Verga, Narcisa si avvelena ed è goduta dall'amante negli spasimi dell'agonia *(Una peccatrice)*; Nata morente per tisi vuol gustare la voluttà dell'amore nel primo e supremo amplesso di Giorgio *(Tigre Reale)*; Cesare si sente dominato ed impotente per molto tempo a reagire alla soggezione passiva in cui lo teneva la moglie *(Il marito d'Elena)*, ecc.

Ma nella psicopatia, oltre a questi, vi sono altri più morbosi pervertimenti, in cui lo stimolo sessuale è originato da oggetti inadatti, a cui però la funzione

mentale morbosa dell'individuo congiunge idee voluttuose. Così si può avere stimolo venereo alla vista di biancheria, di scarpe, di altri oggetti di donna, ed è questo un fatto sulla cui certezza non cade alcun dubbio, perchè osservato e confermato da tutti gli scienziati ed osservatori costantemente e concordemente. Il Verga nella donna osserva prima di tutto lo stivalino che per lui ha un linguaggio ed un significato in tutti i suoi movimenti. Elena ha uno stivalino sdegnoso. Velleda ha uno stivalino animato da fremiti impazienti su cui susurrano le leggere balzane del vestito, la contessa Armandi uno stivalino di cui la punta di raso luccicava di tanto in tanto come una lingua serpentina *(Il marito d'Elena, Eros)*.

Nella intima relazione fra il suo misticismo e la psicopatia sessuale a me pare debba ricercarsi la ragione della sua concezione fatalista e paurosa dell'amore che ci si mostra come qualche cosa di soprannaturale, come un destino irrevocabile, che non si appaga se non collo spettacolo delle sofferenze altrui. Egli considera spesso la donna come un essere misterioso, complesso, dominatore altero e sprezzante degli uomini, quasi incarnazione di una ignota vendetta, e queste relazioni sessuali anormali erano state già rilevate in altri casi dal Nordau, secondo cui si debbono alla funzione morbosa dei centri sessuali, che è dominante, e allora « il pensiero verso la donna ha la violenza di una idea incoercibile. Sente (l'uomo) che non può resistere alle eccitazioni destate dalla donna, che è lo schiavo impotente di essa, e che

ad un suo sguardo, ad un suo cenno, commetterebbe qualunque sciocchezza, qualunque pazzia, qualunque delitto. Egli vede quindi, necessariamente, nella donna una forza della natura, inquietante, possente, che offre il massimo godimento e distrugge ad un tempo » (1).

Il pessimismo è quella tendenza della mente a scoprire e vedere nelle cose il solo lato spiacevole e doloroso. Filosoficamente è una delle forme dell'egotismo ed ha per postulato la filosofia geocentrica; fisiologicamente è un effetto del temperamento, e gli ultimi studi di James Sully e di Ferrier dimostrano come la base della vita risieda negli organi digestivi e respiratori, e che dal loro stato, sano o morboso, dipende il risultato psichico che è una quantità fondamentale di piacere o una corrispondente quantità di sensazioni spiacevoli. Il pessimismo perciò dipende da esaurimento nervoso ed accompagna la neurastenia e l'isterismo. È questa tinta pessimista uno dei caratteri più diffusi e più evidenti che informa più costantemente degli altri la produzione letteraria del Verga, e si manifesta nella concezione mistica e psicopatica delle sue storie romantiche d'amore e nelle particolarità, come nella concezione di tutta l'opera d'arte. Nel *Marito d'Elena* il pessimismo è nella fine tragica d'Elena, nella sventurata vita di Cesare; in *Eros* nel carattere morboso ed infelice di Alberti, nella vita disillusa e nella fine romanzesca di Adele, nelle peripezie amorose e nel mistero obbro-

(1) NORDAU, *Degenerazione*, pag. 186.

brioso della madre di Alberti. Così anche nei suoi romanzi spiccatamente veristi questa tendenza, se non aumenta nemmeno diminuisce, e tutta la storia dei *Malavoglia* non è che una persecuzione del destino su creature umane che soffrono tutto ciò che ad anime umane è dato soffrire: la morte delle persone più care, la miseria, le umiliazioni, il disonore, e il vecchio pescatore abbattuto da tutte le disgrazie invoca ardentemente ma invano la morte. E Mastro don Gesualdo è il tipo (nel romanzo omonimo) più umano dell'uomo vinto, abbattuto, che sente in sè, dopo tanti anni di lavoro e di lotta, la disperazione dell'impotenza e della sua prossima fine.

Un altro carattere proprio del Realismo, ma riguardante esclusivamente il metodo artistico anzi che l'essenza dell'arte, è l'impressionismo. L'impressionismo è il lavoro di una mente la quale riceve dalle cose solo gli elementi discernitivi sensoriali, unicamente sensoriali, e non già il discernimento stesso, e differisce dalla descrizione, lavoro mentale normale ed utile, in quanto questa presenta le cose percepite nella loro essenza e natura. Nel Verga questo carattere si manifesta, prima e meglio che negli altri romanzi, in *Eros,* in cui è un connubio un po' strano dell'arte romantica che non si decide a darsi per vinta, e l'arte verista che già nelle sue particolarità più salienti comincia a manifestarsi. Cito degli esempi: « Il sole tramontava dietro gli Appennini; i monti si disegnavano con una vaga trasparenza violetta sulle calde tinte dell'occidente; l'aria era imbalsamata da mille flagranze estive; una nebbia sottile si levava

dal fondo della valle, dove si udiva mormorare il torrente; i buoi che ci erano stati a bere risalivano l'erta lentamente, brucando l'erba qua e là e facendo risuonare di tanto in tanto i loro campanacci » (pagina 14) « La luna sorgeva dietro i monti; alcune bianche nuvolette erano ancora disseminate pel cielo; il lago sembrava color d'acciaio solcato qua e là da improvvise striscie luminose... » (pag. 185) « Il cielo era azzurro, il sole frastagliavasi fra i rami; i veli, le ciarpe, le piume svolazzavano; il prato stendevasi come un'immensa tavola di bigliardo, screziata dai vivi colori... » (pag. 262), ecc. (*Eros*).

***

Da questo rapido esame io trarrò più chiaramente e sinteticamente le ultime conseguenze.

Nel Verga non si riscontrano affatto i caratteri della coprolalia e della tendenza al gergo; e il carattere della mania bestemmiatoria essendosi presentato una sola volta, non è sufficiente per far arguire, ad onta delle sue apparenze, quali siano le convinzioni e le credenze della mente dell'autore. I caratteri mistici dell'antropomorfismo e del simbolismo, sia per la rarità con cui si manifestano, sia per la scarsa efficacia che esercitano, mostrano di non essere un fenomeno naturale solito, costante della funzione del cervello, che si presenti spontaneo, evidente, efficace: nel Verga invece è evidentemente usato solo per considerazioni artistiche e s'intravede la funzione normale della mente dell'artista che in quel momento si serve di quell'artifizio, di quel mezzo per l'effetto. È evidente

dunque che si debba più tosto alla imitazione, anche perchè questi caratteri non presentandosi in tutti i suoi romanzi, e anche in quei pochi molto raramente, mostrano di non essere dovuti ad una disposizione naturale e costante della sua mente. È più probabile invece che la predilezione per questo che possiamo considerare come un semplice mezzo artistico, si debba a quel bisogno umano e comune, ora nei nostri tempi più che mai sentito, del misterioso e dell'ignoto che l'anima cerca di esprimere e di raffigurare in un modo quasi plastico.

Così anche l'impressionismo, per la rarità con cui è usato, evidentemente si deve soltanto alla imitazione. L'impressionismo in Verga possiamo dire che compaia per la prima volta in *Eros*, il romanzo dove comincia a esser visibile tendenza al verismo. Il Verga comincia a prendere dal verismo il metodo artistico, come il più facile ad apprendersi e ad imitarsi, anche senza venir meno ai canoni di un'arte romantica. Dopo di questo romanzo non si trova che molto raramente, anzi quasi mai, e non ha nessuna potenza, nessuna efficacia, di imagini, di colore. Comprese egli forse che l'impressionismo non esercitato con quella potenza in cui Zola è maestro, si riduceva ad una caricatura di descrizione, vuota, scolorita, inefficace e ritornò alla descrizione sana e pura, dove il vero carattere del suo ingegno lo portava.

I caratteri dunque che rimangono e che ci appaiono imprescindibili dall'opera del Verga, a cui dànno l'impronta più saliente e vera, sono la psicopatia sessuale e il pessimismo.

# LORENZO STECCHETTI, poeta

## I.

### Esame Letterario.

Carattere della poesia di L. Stecchetti — Postuma — Polemica — Rime di Argia Sbolenfi — Poesia erotica e poesia civile — Tecnica.

Dall' odio al romanticismo ormai vecchio e convenzionale per i tempi nuovi, e dall'esempio della reazione dell'arte verista, già da qualche tempo accentuatasi in Francia, sorse il verismo nella letteratura italiana, di cui nella poesia il più forte, anzi il solo rappresentante, è Olindo Guerrini.

Esordì con una breve raccolta di poesie dal titolo *Postuma* (1) sotto lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti, facendo precedere però una prefazione sotto il suo vero nome, in cui, fingendo d'esser cugino dell'autore, poeta facile e inconscio, morto di tisi dopo una vita di avventure amorose, dà un'attrattiva di

(1) Lorenzo Stecchetti, *Postuma*. Bologna, 1877 (la prefazione è in data dell'8 febbraio 1877).

mistero e di poesia alla morbosa sensualità e alla vaga sentimentalità dei pensieri e delle imagini. Il carattere principale di queste poesie è l'amore, ma un amore carnale, impudico, che si mette in mostra con naturalezza, spesso con ostentazione, pieno di gelosie, di vendette, di fantasie più o meno varie e sensuali. Ma l'attrattiva principale a cui si deve in gran parte il largo successo, è da ricercare anche in quella malinconia, in quel senso di sconforto che domina vagamente in tutte le poesie, in cui è artisticamente, con misura e con fine senso estetico, messo in contrasto con la evidente ed oscena sensualità, che mentre soddisfaceva gli spiriti nuovi, insofferenti delle antiquate sdolcinature e inverosimiglianze romantiche, appagava altresì quel senso vago e indeterminato, quel bisogno indefinito di malinconia, di mistero, di pietà che è sempre in fondo ad ogni anima umana in qualunque tempo, con qualunque arte. In alcuni punti, anzi molto spesso, questo senso vago di sconforto si manifesta come vero pessimismo e canta la infelicità eterna della vita umana, ha presentimenti funesti per le persone più care, si agita in pensieri e in imagini di malattie, di odio, di morte. Qualche volta da questa stessa sua tendenza sorge anche l'umorismo che non è lo spirito, cioè quella sensazione di ilarità che sorge dalla superficiale relazione e dal contrasto di idee o di pensieri, ma ha in sè qualche cosa, direi quasi, di più serio, anzi di pessimista, perchè da un'idea, da una imagine sublime, grandiosa, la mente ricade, repentinamente e senza apparente giustificazione, in

un concetto comune e volgare. Così nella poesia « A Venezia » (33):

V'amo trofei rapiti al musulmano,
Di Candia e di Morea: v'amo, v'adoro
Sogliole fritte e vin di Conegliano.

Così in tante altre non solo di *Postuma* ma anche di *Polemica* (1), quantunque questa non sia che una raccolta di poesie di argomento quasi esclusivamente critico e polemico, avente per mira una risposta in versi ai critici di *Postuma.* Non è che, direi quasi, la traduzione in versi del prologo polemico in difesa del verismo, di cui a suo tempo mi occuperò. Vi sono soltanto pochissime poesie di altro argomento, tra cui una intitolata « Iustitia », in cui spirano sensi umanitari, quasi per rispondere all'accusa dei critici che lo incolpavano di non trattar nelle sue poesie argomenti sociali e civili; e in mezzo anche alla polemica compare spesso quella tinta oscena e pessimista che è uno dei caratteri più salienti e più persistenti dell'arte dello Stecchetti.

Ma dove egli ripigliando, dopo lungo tempo, l'arte di *Postuma,* la spinge alle sue ultime conseguenze ed alle sue più audaci manifestazioni, è nelle sue ultime *Rime* (2) che non sono che una degenerazione riprovevole della vera arte, e che pel tempo in cui sono venute alla luce, hanno artisticamente il significato di un ultimo e disperato tentativo di resurre-

(1) L. STECCHETTI, *Nuova Polemica*. Bologna, 1878.
(2) *Rime* di ARGÌA SBOLENFI. Bologna, 1897.

zione di un indirizzo d'arte che ha ormai, almeno per ora, fatto il suo tempo.

Le *Rime* sono divise in due libri. Le « Cretine » vorrebbero essere umoristiche, giocose, alternando alle idee e imagini amorose e poetiche idee volgari e triviali, e gli eroi sono serve, cuoche, ecc.; non raggiunge però nè meno lo scopo di far ridere in quanto che esse non sono che esempi di bassissima poesia, in cui concetti triviali sono rivestiti di una forma volgarissima, spesso anzi, quantunque per volere dell'autore, scorretta. In molte l'arte si riduce ad un esercizio meccanico e abbondano i giuochi di rima, e le consonanze più volte ripetute nello stesso verso, e perfino uno di quelli scherzi tecnici, in onore in tutte le letterature della decadenza, come « Ave Crux » in forma di una croce. Vi è anche qui l'umorismo, ma è piu tosto una pretesa, perchè è un umorismo sconveniente e triviale, che manca di quella finezza e di quello spirito che già aveva nelle sue prime poesie. In certi punti, molto spesso, si vede lo sforzo dell'autore per mostrarsi cinico, sensuale, volgare ad ogni costo, coll'uso di parole e frasi pornografiche evidentissime, quantunque a doppio senso. Così pure nelle « Favolette morali » ci incontriamo nei soliti difetti già accennati di concetto e di stile: vi è di più, chè le allegorie sono spesso non adatte e corrispondenti e le conclusioni morali affatto inconcludenti. Ne « Le decadenti », pur restando più o meno gli stessi difetti delle precedenti e gli stessi caratteri, la volgarità si muta in aperta e oscena pornografia, che invano si vorrebbe

velare e render meno cruda e palese colla incompleta corrispondenza del doppio senso. Così ad esempio « La capretta », « In bicicletta », « Ad un orologio guasto », « A lui », « La ballata del cavaliere discortese » e tante e tante altre contengono pensieri ed imagini così evidentemente oscene, che invano egli ha tentato di celare sotto la frase più o meno tornita. Il doppio senso deve essere veramente doppio, corrispondente esattamente dalla prima all'ultima parola, dalla prima all'ultima frase, e le relazioni tra il pensiero e l'espressione dev'essere costante e propria; vale a dire che una poesia di questo genere, letta con criteri morali o con criteri ed intenzioni oscene deve avere nell'uno e nell'altro caso un senso corrente e logico. Ciò che non è qui in cui la intenzione oscena è tradita da ogni frase, da ogni parola, quindi non resta che una poesia esclusivamente pornografica. Qui non più vi è il sentimento per quanto brevemente e vagamente espresso, ma solo il senso; qui non vi è l'amore, ma il sesso; qui non vi è qualche volta l'idea, ma soltanto la carne. È uno sfogo di erotismo incontinente, ebro, dilagante, irruente, e queste poesie non sembrano avere avuto altro scopo che quello di liberare un individuo da una oppressione molesta, senza aver riguardo alla utilità o al bene che avrebbe agli altri potuto arrecare. È un vero e proprio caso di manìa psicopatica sessuale.

Solo in fine la tinta pornografica va, non dico scomparendo, ma moderandosi nelle poche poesie di argomento civile e politico che si trovano in questo

libro, quasi come intruse, come ad esempio ne « Le Elezioni di Milano », « Deo crepitui sacrum », « Le visite al Cardinale » « Sambuci », ecc. ecc., e nei « Sonetti decadenti » in cui anche il concetto sembra un po' innalzarsi delle solite bassure, perchè coll' intenzione delle satire ai moderni decadenti ci presenta dei quadretti e dei paesaggi con vivezza di imagini e evidenza di contrasti. Le poche poesie patriottiche e sociali sono oneste e veramente sentite, e sono una lodevole eccezione in questo libro che sembra tutto essere ispirato allo stesso riprovevole soggetto. Nello Stecchetti quando scompare la tensione nervosa dell'erotismo, si manifestano principalmente due sentimenti quasi egualmente forti: l'odio pei preti colle loro ipocrisie, le loro menzogne, le loro colpe; e l'amore per l'Italia che egli soffre a veder manomessa ed abbassata dalla corruzione e dall'abiezione dei cittadini di oggi, che nella vita publica avrebbero il dovere di innalzarla e migliorarla, onde egli rievoca sempre in questi casi le virtù e gli uomini del passato. In tutto vibra un forte sentimento umano come in quelle di argomento sociale (« 1° maggio, » ecc.), in cui si sente l'amore del prossimo, lo sprezzo verso il ricco e lo sfruttatore, verso tutti quelli che non lavorando e godendo, s'impinguano del lavoro e delle sofferenze altrui, verso quelli che declamano la virtù e vivono nel vizio, verso quelli che salgono a soddisfare la loro vanità e la loro ambizione calpestando i deboli e i miseri.

Fatte le pochissime e lodevoli eccezioni compare

evidente il carattere principale dell'arte dello Stecchetti che è soggettiva, erotica, ispirata evidentemente alla formula dell'arte per l'arte. E senza star qui ora a discutere quanto di vero e di utile ci sia in questa teoria, noto soltanto che in questo genere d'arte, mancando la sostanza, il contenuto, l' altezza del soggetto, è necessario che almeno la forma sia tale da soddisfare le più alte esigenze dell'arte: è una specie di compenso. E questo noi troviamo nello Stecchetti di cui il pregio massimo se non unico è quello di una forma elegante, spigliata, facilissima, che è sempre poetica, ed è considerevole questo tanto più se si considera che in lui il concetto è così spesso basso e triviale, difficilmente rivestibile di forma alta e poetica. La versificazione è fluida, semplice; la parola propria, scelta, adatta al soggetto; la imagine viva; la descrizione colorita. Questi pregi dello Stecchetti della prima maniera, cioè di *Postuma* ed anche di *Polemica*, si possono pure anche riscontrare in alcune poesie delle *Rime*, e più propriamente in quelle di argomenti sociali e civili, dove sembra che il verso e l'ispirazione siano più spontanee, più facili, più vere, ed il pensiero e le imagini sono fermate nella loro forma naturale e viva come sgorgano dalla sua mente, dalla sua anima. Ma nelle *Rime* domina in genere una volgarità di espressione, uno studio palese di apparir triviale e trascurato nella forma, quasi volesse dare ai soggetti la forma più adatta e che meglio meritano, e solo di tanto in tanto compare la solita vivacità spigliata e semplice che dà così piacevole attrattiva a colui

che nella cadenza della parola e della poesia cerca anche il prezioso elemento del ritmo e della musicalità.

Si può con sicurezza ormai affermare che se l'arte verista italiana nella sua espressione più cruda ed oscena è stata in qualche modo subìta, ciò si deve principalmente alla forma poetica dello Stecchetti, il solo poeta d'ingegno che abbia pel primo così apertamente rivolto la mente a tali argomenti, trattandoli in un modo speciale, diverso dagli altri poeti erotici, i quali hanno sempre cercato di velare, di colorire, di idealizzare le imagini e le espressioni più crude dell'amore sensuale. Ma poi che la forma di per sè sola non costituisce l'arte, la quale riceve la sua massima vitalità dal contenuto e dalla sostanza, l'opera poetica dello Stecchetti passerà, come in un certo senso è già quasi passata tutta l'arte verista, e di questa luminosa e clamorosa reazione non resterà che un lontano ricordo (1).

---

(1) Olindo Guerrini ha poi publicato molti altri lavori, tra cui il poema satirico *Giobbe*, sotto lo pseudonimo di Marco Balossardi, caricatura delle diverse scuole poetiche dell'Italia contemporanea; ma in parte pel suo carattere ed anche perchè si suppone, secondo il De Gubernatis, che sia stato scritto in collaborazione di Corrado Ricci, non ho creduto qui di tenerne conto. Aggiungerò soltanto che questo poemetto si può considerare anche come una esercitazione metrica felicissima, perchè dà saggi imitativi della poesia dei diversi autori che egli loda o deride. — Gli altri scritti sono di genere storico, critico, ecc., non atti per ciò a dare il vero carattere dell'arte dell'autore, di cui mi sono limitato ad esaminare la sola produzione originale.

Noto: « Monografia su Giulio Croce e Francesco Patrizio »,

- « La tavola e la cucina nei secoli XIV e XV » - Edizione dei « Versi di Guido Peppi » - « Fuga di Giuseppe Pignata dalle carceri dell'Inquisizione » - « Bibliografia per ridere » - « Il primo passo, note autobiografiche », ecc. - Ma i più letti e conosciuti sono certamente i « *Brandelli* », che in quattro volumi contengono una grande e varia quantità di articoli, biografie, recensioni, critiche, conversazioni, prefazioni, novelle, bozzetti, ecc., tutti scritti con stile facile, spigliatissimo, spesso ispirato al parlar toscano pieno di umorismo, di osservazioni argute, di considerazioni morali, sociali, politiche, in cui si sente il desiderio del meglio e il disgusto del presente.

---

## II

### Esame scientifico.

Caratteri del Realismo — Coprolalia — Mania bestemmiatoria — Tendenza al gergo — Psicopatia sessuale — Antropomorfismo e Simbolismo — Pessimismo — Conclusione: caratteri di L. Stecchetti.

Quantunque la produzione originale dello Stecchetti si riduca a pochissima cosa, pure è notevole l'abbondanza e la quantità dei casi e dei caratteri degenerativi propri del Realismo che in essa si riscontrano.

La coprolalia non compare ancora molto evidente in *Postuma*, quasi che ancora la sua arte non avesse saputo del tutto affrancarsi dall'influenza romantica. Ma nelle *Rime* essa regna sovrana e cinicamente mostrata, e a me basta per brevità citare solo qualche caso più saliente: nella decadente « Nel bagno » si compiace nell'effetto che un flato può produrre nell'acqua; nell'altra « Ad un vaso nuovo » non mira ad altro che a descrivere minutamente, con grande compiacenza e copia di particolari e di imagini, l'atto della escrezione, ecc., ecc.

La mania bestemmiatoria è in lui il complemento necessario di quell'odio ai preti ed alla religione,

che io già nell'esame letterario ho rilevato. Dalle *Rime* e da *Postuma* emerge evidente in molte poesie di argomento pretesco e religioso l'irriverenza ed il cinismo, ed esaltando l'amore, la carne, il senso con tutte le sue ebrezze e i suoi godimenti, non sa resistere al bisogno di far professione di miscredenza e vituperare e mettere alla berlina Dio, Cristo, i Santi, i preti e tutto quanto per lui rappresenta la fede religiosa e l'ipocrisia.

La tendenza al gergo si trova soltanto nelle *Rime* in cui gli argomenti più comuni, anzi volgari, dei soggetti porgono occasione di far uso qualche volta del dialetto e del gergo. Nello Stecchetti ciò non appare come una necessità artistica, perchè quelle parole niente aggiungono di efficacia alla espressione dell'idea e alla rappresentazione del pensiero, almeno per la grande maggioranza dei lettori italiani che non sono in grado di comprenderle nel loro più riposto ed espressivo significato; ma sono certamente dovute ad una sua speciale predilezione per tal modo di esprimersi, affatto incompleto e convenzionale.

Anche la psicopatia sessuale compare per la prima volta nelle *Rime*. In *Postuma* è l'idea erotica che domina con una insistenza che può parere morbosa, ma non è ancora psicopatia. È come un'ossessione continua, ininterrotta della stessa idea che comparisce in ogni poesia, in ogni imagine, in ogni pensiero, in ogni parola, ora come ricordo amoroso, ora come un sogno, ora geloso, ora cinico, ora adorante, ora sprezzante. Ma nelle *Rime* questa ossessione aumenta; l'idea erotica si manifesta con

più intensità, continuamente sotto tutte le forme, in tutti i metri, in tutti i concetti, nelle rappresentazioni più diverse; a proposito di qualunque argomento, anche di quelli assolutamente lontani da tali idee, come ad esempio a proposito di morte, di epidemie, ecc. (Morbus), e sempre si manifesta in un modo osceno, impudico, violento, irresistibile, da cui si deve necessariamente argomentare lo stato morboso dell'organismo dell'autore. Le idee di letti, di biancheria, di mutande da donna, di esibizionismo; le imagini lascive di donne desiderose di amore sensuale, ecc. compaiono continuamente in quasi tutte le poesie, sempre senza alcun velo, qualche volta impudentemente ostentate. Le idee poi di pervertimenti sessuali, quantunque con minore frequenza, ricorrono anche spesso e basterebbe la sola « Ballata del Cavaliere discortese » che va a Buco, per far concludere per la morbosità di tale carattere.

I caratteri mistici dell'antropomorfismo e simbolismo sono qui anche bene rappresentati, ma in *Postuma*, in cui gli argomenti amorosi e qualche volta sentimentali potevano più o meno prestarsi, sono molto più evidenti. Cito qualche esempio:

Un'Ebe quasi nuda, alta e sottile,
Sorride e spia colle marmoree ciglia
De' palombi gli amor sotto al sedile
E il vento del mattin passa e bisbiglia,
Bisbiglia e narra di lontane aiuole
Gli amor lontan..... (16ª)

E nella 19ª:

E ti parrà di udir la voce mia
Nel vento che di fuor suscita il verno,

E ti parrà di udir come uno scherno
Una bieca ironia.

E nella 50ª:

Lontan lontano per la notte udrai
Un grido che si spegne e ti saluta;
. . . . . . . . . . . . . . . . .
Non è quel grido, un grido del vento
Ma son io che mi muoio e che t'invio
L'ultimo bacio e l'ultimo lamento.

E potrei continuare ancora a citare.

La natura è quasi sempre in rapporto simbolico cogli avvenimenti spesso pessimisti, e quando l'animo suo è in preda alla disperazione, alla gelosia, e sogna odio, vendetta, morte, la tempesta latra nella notte, il vento geme, urla, la pioggia scroscia, la notte è cieca, la nebbia grigia invade la terra, le foglie cadono morte dagli alberi e s'odono lontane voci di lamento.

Mi pare anzi che nello Stecchetti il simbolismo sia esercitato più tosto intensamente fino a dare origine all'idea incoercibile che è un'idea simbolica predominante, formante quasi il pernio delle altre idee, su cui influisce come simbolo terribile e misterioso. È sempre la notte, col suo mistero, coi suoi terrori, colla sua grandiosità mistica che domina su tutte le altre idee e che ritorna in ogni pensiero, in ogni imagine con insistenza e costanza evidentissima: — « Triste chi errando in quella notte cieca — col terror dell'ignoto alle calcagna (2ª) ». « Era una notte come questa e il vento..... Lunga come un lamento — mezzanotte battea lontan lontano (3ª) ».

« Eran folte le tenebre — ed ogni cosa nel castel tacea (5ª) » ecc., ecc.

Anche il pessimismo non si trova che in *Postuma*, probabilmente perchè esso avendo un carattere mistico e sentimentale, male avrebbe trovato modo di manifestarsi nelle *Rime*. Già ho notato come il suo simbolismo e l'idea incoercibile siano piene di pessimismo che è l'ispiratore di tutte le sue poesie. Le sue idee si aggirano in imagini di morte, di malattie, di infelicità: è infelice chi nasce perchè la vita è una sventura (2ª); si dispera per la partenza dell'amante e si consola supponendola lontana, prostituita (3ª); sorride nei godimenti del carnevale mentre ha il cuore spezzato e disilluso (8ª); suppone che, dopo morto, l'amante andrà a cogliere l'erba cresciuta sulla sua fossa (12ª); prega l'amante che raccolga i fiori nati sulla sua tomba e se ne adorni i capelli (14ª); consola una giovinetta di esser cieca, perchè così non vedrà le brutture del mondo (53ª); ecc, ecc.

***

Concludendo: nello Stecchetti si trovano evidenti i caratteri della premeditata trivialità, secondo l'espressione del Brunetière, che scientificamente si risolvono nella coprolalia, tendenza al gergo, mania bestemmiatoria, di cui i casi riscontrati sono così chiari e sicuri da non lasciar alcun dubbio nell'animo di qualunque lettore. Così pure la psicopatia sessuale, prima solamente manifestata come una eccitazione erotica, per la sua intensità e costanza, è un carattere

evidente e, direi quasi, imprescindibile dell' opera dello Stecchetti.

Invece quella tendenza mistica, a cui probabilmente si deve non solo il simbolismo e l'idea incoercibile, ma anche il pessimismo, poi che si manifesta soltanto in *Postuma,* poi che non compare affatto nelle *Rime,* ci fa supporre che essa non si debba a disposizioni organiche e naturali della mente dell'autore; ma più tosto ad altre cause, tra cui per me credo sia principalissima la influenza della educazione letteraria romantica, che nei tempi in cui lo Stecchetti imprendeva a scrivere non era stata completamente debellata e distrutta dalla reazione verista.

I caratteri dunque che si mostrano più salienti nello esame sintetico e complessivo di tutta l'opera dello Stecchetti sono la premeditata trivialità e la psicopatia sessuale.

# PARTE SECONDA

## IL MISTICISMO

I.

# ANTONIO FOGAZZARO, romanziere

Carattere dell'arte di A. Fogazzaro. — Il Mistero del poeta. — Daniele Cortis. — Malombra. — Piccolo mondo antico. — Tecnica.

Fra le moderne forme e i nuovi concetti a cui si ispirano le varie tendenze della letteratura contemporanea italiana, il Misticismo è senza dubbio una delle più importanti e caratteristiche, e certo più nuova e più rispondente al gusto ed ai nostri bisogni estetici del Verismo di cui, in un certo senso, è una reazione. Nel continuo alternarsi delle tendenze letterarie nessuna mai perisce, e se qualche volta può sembrare definitivamente sopraffatta una di esse, è perchè lo spirito, innamorato della nuova bellezza, quasi dimentica le sue precedenti aspirazioni, che per risorgere non aspettano che la sazietà delle esagerazioni generanti noia e disgusto, e il desiderio di nuove e più forti emozioni.

Non debbo qui indagare le ragioni di questa nuova tendenzà letteraria, nè le cause speciali del Misticismo italiano con tutti i suoi caratteri particolari. Dico soltanto che se c'è in Italia uno scrittore di primo or-

dine che impersoni tale tendenza, questi è Antonio Fogazzaro, che con costanza e sentimento in tutte le sue opere esercita nobilmente la sua missione.

Il carattere precipuo del Misticismo in generale, come si manifesta in tutte le letterature contemporanee, è l'idea religiosa costantemente predominante, combinata per lo più con idee d'amore sensuale come in Francia, con idee di morale e di giustizia come in Russia, e, parmi, in Italia.

Nel Fogazzaro, fin dalle prime e dalle più semplici sue concezioni, appare evidente questa tendenza. Nei suoi racconti (1), tutti di argomenti paesani, ma non campagnuoli come nella maggior parte dei novellieri italiani, vi è sempre un fatto comune, dalla cui azione scaturisce un concetto morale: mira sempre a dimostrare come la religione cristiana e Dio siano le forze più sublimi e possenti del mondo, mentre le cose mondane sono vane e volgari e per ciò da disprezzarsi. Così pure nei suoi romanzi, nelle sue poesie è questa l'idea principale in cui tutte le azioni e i pensieri s'imperniano, anzi a questa sola idea si deve la ragion d'essere della sua opera, e quando in *Malombra* egli fa dire a Corrado Silla che « scopo dell'uomo è il bene, e quindi il bene morale ne è la legge per cui l'uomo si accosta alla verità ed alla bellezza meglio che coll'arte e la scienza », e che « l'arte dev'essere soltanto il mezzo per raggiungere ciò », egli non fa che esprimere l'opinione propria ed il suo programma artistico.

(1) A. FOGAZZARO, *Racconti brevi*. Roma. — *Fedele e altri racconti*. Milano.

*Il mistero del poeta* (1) è un romanzo essenzialmente psicologico, mentre negli altri il Fogazzaro, alla profonda e sottile analisi dei caratteri, sa aggiungere una vasta e complicata azione e lo studio a bastanza esatto dell'ambiente. È la storia di un amore appassionato, ma casto e spirituale di un poeta per una donna intellettuale, sventurata, buona, sentimentale. Il poeta, che fino allora aveva vissuto in mezzo alle lusinghe e agli ozii snervanti della città e del mondo che si diverte, passando a traverso le facili avventure amorose che non saziano il corpo, non appagano l'anima e si estinguono in un penoso senso di disgusto; nella ribellione della sua anima retta ed ideale va a rifugiarsi lontano, in un paese quasi sconosciuto della montagna, per tutto dimenticare ed acquistar lena al lavoro ritemprandosi nel seno della vergine natura. Ma dopo pochi giorni, appena bastevoli alla sua salutare rigenerazione, il suono di una dolce voce femminile udita nell'ombra della notte su una terrazza dell'albergo, lo commuove, lo agita, lo fa sognare. Quella donna era Violet Yves, un'anima sentimentale assetata d'amore, ma abbattuta dalla fatalità, che dopo averla resa zoppa, malaticcia, povera, orfana, le aveva tolto anche l'amore di colui sul quale ella aveva concentrato la passione del suo cuore e della sua vita. L'opera di seduzione ingenua comincia spontaneamente, lentamente: le dolci parole d'amore, mormorate con voci tremanti al cospetto della natura, complice nella sua seducente e divina

(1) A. Fogazzaro, *Il mistero del poeta*. Milano 1889, 3ª ediz. (scritto però nel 1887 e publicato sulla *Nuova Antologia*).

bellezza; la comunanza dei forti e gentili sentimenti, delle loro vaghe e indeterminate aspirazioni, stringono di più in più le loro anime amanti. Il poeta, cui nessun legame umano negava quell'amore, si abbandona ai suoi più attraenti sogni; ma Violet, costretta a ritornare nella sua patria, la Germania, e fidanzata, per obedire ai suoi benefattori, con un vecchio e brutto professore tedesco, nella sua rettitudine di carattere, per non rinnegare il suo primo e violento amore, e per riconoscenza verso i suoi parenti che l'avevano beneficata come una figlia, scongiura il poeta di dimenticarla. Ma questo è un sacrifizio superiore alle forze di lui, che dopo di aver tentato di uccider l'amore in se stesso, la cerca, la raggiunge, e dopo mille e varie peripezie egli riesce ad ottenere la mano di Violet, di cui la riconoscente passione scoppia a un tratto in tutta la sua forza. Quando però sta per celebrarsi il matrimonio, come epilogo del loro amore, compare, come la vendetta, l'antico amante di Violet, che non avendo potuto scongiurare l'effettuazione del matrimonio, segue gli sposi nel viaggio di nozze. Il poeta però, in una fermata del treno, ha una spiegazione clamorosa col rivale, e Violet, già scossa violentemente dagli avvenimenti precedenti al suo matrimonio e indebolita dalle nuove emozioni dell'amore, cede alla violenza del terrore e muore. L'anima sua, stanca di soffrire nelle bassezze del mondo e nelle strettezze del suo povero corpo logorato, dopo avere ritrovato un' ultima e suprema felicità, s'invola al cielo, là dove tutti gli spiriti sublimi ed eletti costantemente aspirano. Il

culto di lei, del suo amore e della sua anima rimarrà imperituro nel cuore del poeta che, memore di un passato felice ed irrevocabile, si chiude nel profondo mistero che egli soltanto e la povera morta veramente conobbero.

Il romanzo è essenzialmente psicologico, l'azione quindi è semplicissima e corretta, priva di inverosimiglianze. Un amore che sorge così spontaneo ed irresistibile è capace di dominare completamente un'anima umana; e il poeta che, dopo aver invano lottato colla sua passione, dimentico del suo passato e del suo avvenire, sprezzando le bassezze e le maldicenze della sua volgare società che è inetta a comprendere l'altezza di certi sentimenti, abbandona la patria, andando in contro ad un avvenire incerto e forse terribile, è l'uomo che soggiace fatalmente alla legge del destino e della natura. Violet, che pure amando, trova in sè la forza di soffrire e di morire pel suo amore, nella sua fermezza morale che le impone una vita di sacrifizi e di rinunzie, è un carattere forse vero, ma per lo meno molto raro nella nostra moderna società, da cui queste peregrine e salde virtù di una società forte e primitiva sono da lungo tempo bandite. Gli altri caratteri, sebbene ben rilevati, sono appena abbozzati e sono necessari soltanto a render più vera e più varia l'azione principale, e per dare maggior rilievo ai due caratteri dominanti. Anzi tutto il romanzo è costituito dalla storia d'amore di Violet col poeta e il pregio che il Fogazzaro qui poteva meglio mettere in mostra è quella notevole facoltà dell'analisi psicologica che egli

possiede felicemente: la finezza delle osservazioni e dell'analisi che spesso gli fa scoprire ed esprimere sottigliezze psicologiche recondite, difficili, nuove, e nondimeno vere ed umane. Noi tutti spesso qualche volta abbiamo sentito in noi agitarsi qualche pensiero vago, nebuloso; ci siamo trovati in uno stato d'animo per noi indefinito e non spiegabile: ebbene molti di questi ignorati misteri psicologici ora li troviamo spiegati, li vediamo rappresentati e fermati nella concezione concreta della parola. Ed è questo un pregio non piccolo perchè se l'antichissimo e pur sempre nuovo aforisma della sapienza umana, il « conosci te stesso » resta forse il più arduo e difficile còmpito della mente umana, le nuove indagini e le nuove ricerche della coscienza e dell'anima umana rappresentano una energia sempre in moto verso il raggiungimento del progresso umano.

E certo il Fogazzaro, fra i nostri moderni principali scrittori, è indubiamente uno di quei pochi che possiedono il dono della sana e penetrante analisi umana, che egli trova modo di esercitare sempre, nelle novelle, nelle poesie, nei romanzi, ed anche in quegli stessi romanzi in cui tutto lo studio sembra a prima vista concentrato nell'ambiente e nell'azione.

Ciò si vede, ad esempio, in *Daniele Cortis*, che nella sua tela ampia, che si svolge nell'ambiente famigliare, publico, politico, nel paese, in villa, nella capitale, in mezzo al cozzo delle più differenti passioni e sotto l'influsso dei più svariati effetti. Il Fogazzaro vuol darci un ambiente vario e personaggi diversi e molteplici, perchè in mezzo alla moltepli-

città e alla varietà delle passioni e degli affetti, ora violenti, ora miti e gentili, ora fatali, ora vergognosi e inconfessabili possa aver l'agio di far meglio risaltare pel contrasto la sua idea dominante, che egli a tutti i costi vuol mostrare sempre.

*Daniele Cortis* (1) è un romanzo però che s'impernia tutto nella storia dell'amore fra Daniele Cortis ed Elena. Elena, fanciulla mite in apparenza ed obbediente, ma in fondo di carattere fermo e retto, ancora poco edotta delle bassezze del mondo, anche per allontanarsi dalla madre, che per le sue tendenze vane e leggiere era in aperto contrasto colla serietà di lei, acconsente a sposare senz'amore un barone siciliano, uomo volgare ancora rozzo, senatore e già rovinato economicamente e moralmente. La sua vita si va rendendo sempre più infelice, trascurata e maltrattata dal marito; sì che quando ritorna, dopo poco tempo del matrimonio, a visitare la famiglia sua, trova nell'amore timido e silenzioso del cugino Daniele un conforto spirituale. Ella aveva veduto nella sua infanzia più volte il cugino che già allora aveva preso ad amarla, ma nella sua spensieratezza ingenua non si era accorta dell'amore di lui; ma ora ha una rivelazione ed ella si lascia da prima cullare dalla dolcezza di questa illusoria felicità. Ma quando l'amore colle sue tentazioni irresistibili è in essi scoppiato in tutta la sua potenza, allora sorge in Elena e poi anche in Daniele il dualismo eterno fra l'anima che si frena e il corpo che desidera, fra la coscienza

(1) A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*. Milano 1892, 5ª edizione.

che obedisce ai principii della sana moralità e la natura che vuol soddisfare i suoi istinti. Chi vincerà in questa lotta atroce e inevitabile? La donna sarà l'angelo o la femmina? L'uomo sarà il demone tentatore o l'angelo consolatore? Elena, straziata dalla ribellione dei suoi sensi, sfugge ad ogni tentazione fuggendo il mondo, chiusa nella solitudine di un castello; ma nella malinconia e nella solitudine i suoi pensieri acquistano più violenza, le sue idee si coloriscono, il suo spasimo aumenta e la natura ribelle minaccia di sopraffarla e di ucciderla. Così dal canto suo Daniele cerca di trovare l'oblio nella febre dell'ambizione e della vita e, eletto deputato, va a Roma, sacrificandosi tutto al suo ideale cristiano e mistico; ma anche in lui resta sempre in fondo al suo cuore una spina, che nei momenti della maggiore ebrezza gli dà un senso di vuoto e di sconforto, ed il suo pensiero è sempre Elena, l'anima che per lui soffre d'amore. Per varie circostanze Elena e Daniele si ritrovano a Roma, e da questa nuova e dura prova escono più straziati, ma puri, sempre credenti nella bontà divina, sempre fidenti nella forza della legge morale. E quando il marito d'Elena, alla vigilia della sua completa rovina, trova il mezzo di sfuggire al disonore, ella che non lo ha mai amato e non lo ama, si sacrifica al suo dovere di moglie seguendolo in terre lontane ed ignote, colla missione di aiutarlo a rifarsi l'onore perduto. Elena che abbandona l'amore verso cui la sua vita tendeva ansiosamente, irresistibilmente, per obedire alla voce della sua coscienza, nell'ultimo addio di Daniele al crocicchio

della strada, lontani da tutti gli sguardi volgari, è il punto più saliente, culminante, in cui in uno strazio supremo due anime disperatamente amanti si spezzano, si dividono col sorriso della sublime fede divina, che solamente ha loro dato la forza del sacrifizio e la potenza di sopravvivere.

Molti e svariati sono gli episodi che s'intrecciano a questa azione principale: le peripezie della vita disordinata e gaudente del marito d'Elena, che nel giuoco e nell'imbroglio cerca il denaro per salvare il suo onore; l'episodio melodramatico della madre di Cortis, che compare in scena a mettere la discordia e l'infelicità fra tutti ad ogni costo; le vicende dell'elezione a deputato di Cortis, che mostra lo stato infelice e l'ignoranza del popolo, il giuoco delle combriccole e la mala fede degli avversari; la vita politica di Cortis, che in mezzo all'indifferenza e al dileggio trova la forza di continuare nella sua missione ideale evangelica: sono quadri bozzetti narrazioni, vere vive evidenti, prese dalla vita volgare e varia di tutti i giorni e conferiscono non poca varietà e movimento all'azione e vivezza ai personaggi.

I tipi però che qui ci si presentano debbono distinguersi in due categorie: i principali e i secondari, quelli che rappresentano l'azione, gli altri che l'aiutano e la completano. Fra i tipi secondari, quasi tutti molto esattamente delineati, la madre di Elena, donna vana e leggiera, decisa a piacere sempre e a non invecchiare, con debole sentimento della maternità e della moralità, che si sbarazza leggermente della figlia, incurante del di lei avvenire allo scopo

di allontanare un incomodo testimone; la madre di Daniele Cortis, che dopo aver spensieratamente tradito il marito vive una vita disonorevole senza rimorsi in mezzo all'abiezione e alle strettezze, e che ipocritamente fa appello all'amore del figlio, quando ha bisogno di lui, e che in una lunga vita di disgrazie e di disonore non ha mutato il suo carattere vano ipocrita immorale; il conte Lao, che nella sua strana natura di ammalato e di ipocondrico, in mezzo all'odio per tutti conserva un fondo di amore tenero e costante per la nipote Elena, uomo pratico della vita, impersonante il buon senso umano, che nell'amore vede la estrinsecazione della vitalità sana e biasima l'eroismo morale che è contrario alla natura; e tanti e tanti altri piccoli tipi dei piccoli paesi e delle grandi città, il prete ubbriacone, il servo fedele, l'avvocato imbroglione, il vecchio galante e via e via, sono tutti semplicemente veri ed efficaci, presi dalla vita di tutti i giorni, dove noi sempre li abbiamo incontrati e conosciuti.

Questo però non è egualmente vero per i caratteri principali di Daniele Cortis e di Elena. Elena che è strappata quasi violentemente alla sua ingenuità di vergine da un uomo volgare, brutale, quasi disonorato, che non ha mai amato e che le ripugna, che trova la sua felicità nell'amore appassionato di un uomo che l'ama, e nondimeno non cede all'amante ma segue il marito in una vita pericolosa e disonorevole, e parte con lui in contro all'avvenire oscuro, al destino ignoto, spezzando il suo cuore nella speranza della ricompensa morale e divina, è un carat-

tere ancora meno vero ed umano di Violet, che quasi raggiunge il simbolo, ed Elena non è che il dovere morale sostenuto ed alimentato dal sentimento religioso che vince l'istinto e la natura, l'eterna lotta tra lo spirito e la materia, tra l'anima e il corpo.

Più umano è Daniele Cortis, quantunque l'aureola quasi mistica di superiorità intellettuale e di forza morale non tanto comune, la sua astrazione dalla vita reale, la sua fervida ed incrollabile fede nel suo sogno mistico e cristiano, ne facciano un tipo così ideale, tutto d'un pezzo e di un colore, poco umano nella troppo logica coerenza delle sue azioni. Egli pone alla sua vita un'alta e nobile missione che tutto lo assorbe e lo domina; ed il sogno di Cortis è il problema che in questo periodo di rinato misticismo turba gli spiriti più alti e più moderni: in cima ai pensieri di morale e di fede un socialismo cristiano basato sulla rigenerazione della fede cattolica ricondotta alle pure fonti del Vangelo, una specie di socialismo di Stato esercitato dalla Chiesa, un connubio mirabile della fede colla ragione, delle esigenze spirituali col benessere materiale, una vita armonica nella completa estrinsecazione di tutte le sue forze, a pro' dell'umanità tutta intera. Il suo è un carattere complesso: ha un culto religioso per il padre che egli non conobbe, ma che per lui è l'uomo nobile, coraggioso, forte, e detesta la madre che aveva amareggiato colla sua leggerezza immorale gli ultimi anni della vita di lui; ama Elena pazzamente col fuoco di una passione violenta ed inestinguibile, nondimeno riesce a dominare

il suo cuore e trova la forza di persuadere e scongiurare Elena a non amarlo per non mancare ai suoi doveri morali; e le sue idee mistiche di rigenerazione e di avvenire sociale sono in lui così potenti e dominanti da fargli in certi momenti dimenticare la vita e il suo forte amore. Egli è in somma un automa in cui l'autore ha voluto impersonare le sue idee e le sue aspirazioni cristiane e mistiche, in cui domina sempre il concetto principale della rigenerazione dello spirito che vincerà la materia, dell'intelligenza che vincerà l'istinto.

Dati questi due caratteri lo svolgimento dell'amore è logico, preciso, ma poi che le premesse sono false, false risulteranno le conseguenze; per ciò questo amore non è umano, è contrario alla vita e nella nostra società è, io credo, affatto inconcepibile, perchè se è indubitato che un carattere retto dotato di una certa forza morale (per quanto è ancora possibile negli organismi deboli e degenerati dei nostri tempi) resisterà ad una passione che ritiene malsana e immorale, quando questa è più tosto debole e sul nascere; è altrettanto certo però che, quando alla spinta irresistibile della natura si aggiungono le circostanze favorevoli della vita che a poco a poco funestamente agiscono sulla nostra fede e sulle nostre convinzioni, la legge morale smarrirà la sua potenza e l'eroismo morale già cancellato dalle leggi umane, difficilmente riacquisterà la sua forza dalle leggi divine.

Per ciò le parole di S. Agostino riportate dal Fogazzaro a caratterizzare l'amore spirituale di Daniele

e di Elena: « Innupti sunt coniuges non carne sed corde. Sic coniunguntur astra et planetae, non corpore sed lumine; sic nubent palmae, non radice sed vertice », sono poetiche nella loro aspirazione misticamente sublime, ma altrettanto false nel loro precetto inumano.

È in *Malombra* (1) che l'arte del Fogazzaro, quantunque ispirata agli stessi concetti mistici e morali, presenta più ampiezza, più varietà, più nerbo ed anche maggiori difetti, specialmente nella struttura, quasi che l'edifizio più grande e più complesso avesse stancate le sue forze. La signorina Marina di Malombra, figlia di nobili decaduti, con antenati dementi, educata alla vita parigina più vana falsa e corrotta, atta a rendere più funeste le tendenze ereditarie del suo temperamento nevrotico, rimasta orfana è invitata da uno zio ricco a conviver con lui in campagna nel castello di Malombra. Ella accetta, ma fin dal primo giorno si sente infelice pel suo carattere troppo diverso da quello dello zio, il conte Ormengo, anch'egli strano nel suo odio per tutto quanto vi è di nuovo nella attuale società, vivente fra i ricordi gloriosi degli avi suoi, ridotto nel suo secolare avito castello come una protesta muta e vivente di un mondo scomparso. Marina, nel suo bisogno insaziabile di vita e di nuove e strane emozioni, in seguito alla lettura di una novella di un anonimo, stabilisce con questi una corrispondenza segreta e spirituale in cui i tormenti dell'anima che

(1) A. Fogazzaro, *Malombra*. Milano 1894, 8ª ed.

aspira all'ignoto e l'inquietudine del mistero umano e divino trovavano un'eco. Questo anonimo poeta era un giovane, Corrado Silla che coll'arte si consolava della infelicità della vita reale, figlio di una donna che in vita aveva avuto relazioni d'amore (soltanto spirituale però) col conte Ormengo, e che morendo gli aveva fatto giurare di vegliare sul figlio. In questi tempi a punto, mentre la corrispondenza di Corrado e Marina era avviata, il conte Ormengo, senza una evidente ragione, crede venuto il momento di chiamar presso di sè il giovine Corrado, apprendendogli in parte il mistero della sua vita. Corrado è in casa del conte come un segretario, un aiuto nei lavori di politica a cui il conte si era dedicato. Giovine e poeta non sa resistere alle attrattive di Marina e se ne innamora; ma dinanzi all'altera freddezza di lei, il suo carattere superbo e fiero dissimula quell'amore che lo umiliava; mentre Marina, pure amandolo, per uno strano mistero del suo carattere così squilibrato e complesso, insofferente di dominio, cerca di uccidere l'amore e di mostrarsi indifferente anzi sprezzante dinanzi all'amore di Corrado, umiliandolo e perseguitandolo in tutti i modi fino a che egli, quasi vinto, lascia il castello e ritorna alla sua vita di Milano. Intanto egli nel suo soggiorno colà aveva conosciuto e s'era legato di filiale affetto col segretario del conte, Steinnegge, antico soldato tedesco, nobile e ricco decaduto, lontano dalla sua patria e dalla sua famiglia per la dura necessità della vita. Quando Silla è a Milano, Steinnegge,

che per un caso felice ha ritrovato la sua figlia Edith, che era stata in collegio nella sua patria, cedendo amorosamente al volere della sua Edith, che soffriva nel vedere il padre così umile nella condizione di servo, va pure a stabilirsi colà. La loro antica e forte amicizia rinasce: Corrado s'innamora di Edith, un angelo di bontà e di candore, e ne è silenziosamente corrisposto, e così la loro vita scorre felice nel loro amore inconfessato ma tenero. Nel castello di Malombra intanto Marina una notte trova per caso in un vecchio mobile nascosto un manoscritto appartenente ad una morta, e la sua mente già scossa ne è profondamente turbata. Quella morta era la sua ava Cecilia, che il marito per punirla di un suo amore colpevole aveva dannata alla clausura, ed ella già turbata nel cervello, dinanzi all'infelicità dell'amore perduto e al pensiero delle sue future sofferenze, era impazzita, e prima di morire aveva dato sfogo ai suoi ultimi sentimenti scrivendo che ella moriva felice, perchè nell'altra vita si sarebbe ricongiunta all'amante suo, e perchè sapeva che dopo di lei, nella famiglia sarebbe venuta una donna che, rinnovando la sua avventura, l'avrebbe vendicata perseguitando gli ultimi discendenti della stirpe del marito. Da quel giorno Marina imaginò nella sua mente esaltata che l'anima dell'ava Cecilia fosse in lei, che l'amante predestinato dalla fatalità dovesse essere Corrado Silla e che il conte Ormengo, discendente dall'ava di lei, dovesse essere il perseguitato. E dominata da questa idea fissa, che a poco a poco le sconvolgeva

il cervello, vestita di bianco, simile a un fantasma comparisce di notte, terribile nella camera dello zio, che atterrito da quella visione è colpito da apoplessia. Allora Marina, approfittando di tale circostanza, fa ritornare Corrado, che per un momento attratto dall'antico amore risorto accorre, e in mezzo allo strepito, al disordine, alla confusione della morte dello zio, Marina costringe Corrado ad amarla, e poi volendo accertarsi dell'amore di lui lo supplica di abbandonarla affinchè ella possa ricombinare il suo matrimonio col cugino, che scandalizzato dal contegno strano di lei era partito. Corrado, abbattuto, stanco di tutte quelle emozioni e senza amore più per Marina, acconsente ai desiderii di lei; ma ella che aveva ciò fatto per uno stratagemma, persuasa di non esser più amata, improvvisamente, dopo un banchetto funebre, in cui già aleggiano i segni della pazzia, lo uccide e poi fugge nel lago, perseguitata, circondata, assalita, ma invitta, irraggiungibile s'invola lontano lontano, fino a che lo sguardo più non la segue. Marina che va, va, di balza in balza, sorretta da una forza potente e misteriosa, e salta e fugge sempre diritta, instancabile, senza fermarsi mai, come l'ebreo della leggenda condannato ad un perpetuo cammino, è la figura simbolica del destino sempre in marcia verso mete ignote, verso la fatalità.

Anche qui all'azione principale s'intrecciano molti e notevoli episodi: Steinnegge che umiliato da tanti anni di una vita di servo, ritrova la sua giovinezza e la sua fede nell'affetto della figlia Edith, con cui

vive il resto della sua vita nella pace più felice; il conte Nepo che tenta di sposare Marina, guadagnando i denari dello zio Ormengo, dando luogo a scenette caratteristiche e piacevoli in cui l'amore, la vanità e l'interesse si trovano spesso a contrasto; la visita della commissione governativa al castello di Malombra colle macchiette caratteristiche del commendatore dell'ingegnere del letterato, che parlano, mangiano, corteggiano le signore, si divertono portando in ogni cosa l'impronta delle loro particolarità; la festa sul lago, la gita all'Orrido, piena di bellezze e vive d'una descrizione colorita ed attraente, e via via.

I personaggi in genere hanno qui il pregio di una maggiore verità; sebbene anche qui ci siano presentati a traverso una certa nebulosità che ci impedisce di vedere un carattere nei suoi contorni ben marcati e nella sua interezza. Così nel conte d'Ormengo vediamo un uomo che odia il presente e si rifugia nel passato, che a traverso le miserie e le volgarità del mondo attuale ha sempre di mira le glorie degli avi suoi e dell'antica generazione; ma egli è troppo e costantemente dominato da questa idea e non ci comparisce dinanzi un uomo intero, nel suo sempre complesso organismo intellettuale e morale, ma una parte di uomo, quella cioè che è in lui predominante. Così in Steinnegge vediamo personificato l'uomo semplice, umile, affezionato alla figlia, tutto assorbito in quella vita di amore e di felicità, che non dice mai una parola, non fa mai un gesto che ce lo mostri nella sua vita intera, che

ci dia l'illusione che anch'egli viva, come noi viviamo, nello stesso mondo, fra la stessa società. È questo un metodo falso che per ciò falsa l'arte a vantaggio dell'idea; e i tipi in questi casi sono l'incarnazione troppo evidente ed incompleta di un concetto, quindi restano tipi astratti, non veri. È evidente questo risultato dove la preoccupazione dell'autore di dar corpo ad idee è predominante. Per ciò Edith anch'essa colla sua anima così assetata di fede, col cuore pieno d'amore filiale, senza rancori, di una bontà sovrumana, candida come un giglio, che uccide l'amore nel suo cuore amante di vergine e trova la forza di rinunziare alla felicità dinanzi al pensiero dell'abbandono e dell'infelicità del padre suo; può essere l'ideale della virtù cristiana, della bontà evangelica, che tutto soffre, che a tutto rinunzia nella sua sublimità quasi divina, ma stenterei a comprenderla come donna.

I tipi secondari e senza nessuna importanza nell'azione sono al solito ben ritratti in tutte le loro più salienti caratteristiche, perchè l'autore non cedendo a nessuna preoccupazione, non ha voluto fare altro che riprodurli dalla vita reale e c'è riuscito, come felicemente è riuscito nel *Daniele Cortis*. Il cugino Nepo colla sua boria inconcludente, colla sua vanità di conquistatore e di bel giovane che si lascia menar pel naso da Marina; la madre di lui, donna volgare, di corto intelletto, attaccata all'interesse, espansiva, irritabile, triviale nell'ingiuria; e tutti gli altri tipi meno importanti ed a pena abbozzati, sono tutti presentati con sobrietà e verità nelle

loro buone e cattive qualità, nei loro vizii, nei loro difetti.

Ma qui risalta una particolarità che merita di essere osservata. Nel *Daniele Cortis* ho notato come i personaggi principali, rappresentando simboli, non potessero essere reali, mentre i secondari, volendo riprodurre soltanto tipi della vita reale, fossero veri. Qui invece, salvo i caratteri molto secondari e che non hanno importanza decisiva su tutto il romanzo, come ad esempio, Nepo, la madre di lui, ecc.; gli altri secondari ma importanti nello svolgimento dell'azione, come ad esempio Steinnegge, Edith, il conte Ormengo rappresentano tutti, più o meno, delle idee e pérdono l'illusione di tipi reali, mentre i caratteri principali su cui s'impernia tutta l'azione sono i più veri, i più umani. Marina, sublime nel mistero pauroso e strano della sua incipiente pazzia, col suo sguardo vagante, colla persona esile, col volto pallido, misticamente assorta nella contemplazione della sua vita interiore, sempre turbata da visioni, da sentimenti nuovi, da aspirazioni strane; Marina che implacabile nella missione che doveva compiere, si sente trasfusa l'anima dell'ava Cecilia, impazzita e morta d'amore, e uccide lo zio, assassina l'amante a pena uscito dalle sue braccia e travolta dalla pazzia fugge verso l'ignoto; è nella sua morbosità una donna che pensa, che agisce, che parla come la natura umana, sebbene forse invano in essa si cercherebbe la precisione scientifica dei particolari morbosi. Ma di ciò non se ne può fare un appunto al Fogazzaro, il quale non ha di queste pretese. Ed anche a ba-

stanza umano e vero, un tipo cioè più tosto completo noi lo troviamo in Corrado Silla, che sedotto dalle lusinghe dell'arte, quasi incosciente dell'avvenire, non rinunzia ai suoi sogni dorati; carattere fiero cela l'amore per Marina, ma non cerca a tutti i costi di vincerlo in vista di scrupoli morali; ma più tosto perchè egli crede che non potrà in quel modo raggiungere la sua felicità. A contatto dell'anima pura di Edith, egli dimentica il suo passato amore, che però risorge per poco quando egli da Marina ascolta la confessione dell'amore di lei; e questo è umano e logico: egli che aveva dimenticato, si sente preso di nuovo dall'amore per quel complesso indefinibile di sentimenti in cui si mescolano la vanità del trionfo, la lusinga della rivincita, la compassione, la pietà, l'orgoglio; ma quando questi sentimenti sono soddisfatti dalle prime ebrezze dell'amore e la realtà gli appare volgare, tediosa e piena di pericoli e di noie, egli rinunzia spontaneamente, naturalmente all'amore. In lui troviamo sempre quella forza morale, quella poesia divina che rende questi caratteri del Fogazzaro qualche cosa di mistico, di simbolico; ma è quella forza di carattere, quella rettitudine morale che si può pretendere da un uomo forte e dotato di buoni sentimenti; niente di più, ed il suo amore, la sua vita sono tutte informate a questo concetto giustamente morale, sanamente umano.

E ci appare strano questo fatto quando osserviamo che questo è il romanzo del Fogazzaro dove più ampiamente si espongono e si discutono, forse con

soverchia insistenza, le sue favorite idee mistiche, religiose e filosofiche. Qui nello svolgimento dell'azione, nella creazione de'suoi tipi, nelle considerazioni personali o indirette compare sempre l'idea mistica del Fogazzaro che lo domina costantemente ed è base e ragione di tutto il romanzo. Marina di Malombra si decide ad iniziare una corrispondenza con un autore a lei sconosciuto perfino di nome sol per avere agio di discutere i problemi più alti della filosofia e dello spirito umano, la molteplicità dell'esistenza, il mistero pauroso dell'*al di là,* e così via; il conte Ormengo nei suoi lunghi ozii non trova di meglio da fare che discutere col suo giovane amico della religione di Cristo; egli stesso, l'autore, non sa resistere spesso alla tentazione di intervenire direttamente ad esprimere una idea, un'opinione ed i giudizi, le discussioni, le digressioni, nascono, crescono, si moltiplicano ad ogni pagina. È preoccupato dall'idea di voler persuadere gli altri che l'influenza morale della religione cristiana è grande e benefica sulle anime umane, che solleva dal volgo elevandole all'altezza della contemplazione divina e vuol sempre mostrare come non sia possibile altra vita, veramente nobile e spirituale, fuori della religione. Essa è la consolatrice degli afflitti, un bisogno nella sventura, una consolazione nella felicità, sempre vigile, sempre pronta a riempire il cuore di rassegnazione, di speranza, di ebrezza. Così quando Steinnegge, che fino allora sbattuto e avvilito dalla sventura che lo aveva ridotto miscredente ed ateo, riacquista la figlia, il suo unico e

possente affetto che lo consolava della sua vita umile ed infelice, teme nella sua gioia che ella gli possa venir meno, e la sua anima, nel bisogno dell'illusione della speranza, si rivolge a Dio e trova conforto nella sua fede e nella sua preghiera. Edith, fanciulla casta e devota, che mette la coscienza al di sopra delle convenienze e degli interessi della vita sociale, e Steinnegge sono gli umili del Vangelo, condannati a soffrire nella loro immensa bontà e divina rassegnazione, felici solo in queste virtù che li avvicinano a Dio. E questo carattere si rivela perfino nell'azione stessa del romanzo, in cui mancano le scene d'amore sensuale, ormai troppo frequenti nella nostra letteratura contemporanea, qualche volta spinte anche alla pornografia, ma s'indugia a preferenza su scene delicate di puro amor paterno e filiale, sulle gioie spirituali e le soddisfazioni caste dell'amicizia per mostrare la bontà e la felicità degli uomini credenti, seguendo il suo ideale di spiritualismo religioso e di fraternità umana.

Un romanzo in cui dal punto di vista dell'arte il Fogazzaro mostra un notevole progresso è *Piccolo mondo antico* (1). Sebbene nè meno qui egli voglia emanciparsi dalle sue idee dominanti, pure vi fanno più raramente comparsa, e non è come in *Malombra,* un'ossessione che lo perseguita e lo costringe a sfogarle. È questo più tosto un romanzo d'ambiente quantunque nel Fogazzaro la psicologia

---

(1) A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico.* Milano, 1896. 13ª edizione.

fine e vera dell'anima umana trovi sempre il modo di esercitarsi. Descrive tutto quel piccolo mondo volgare, comune della Valsolda al tempo della dominazione austriaca, e riesce a mostrarci un quadro a bastanza vivente e vero dello stato materiale, ma principalmente morale, in cui si trovavano quegli uomini di allora, tutti divisi in due sole parti: gli austriaci e austriacanti, e i patrioti. Ogni differenza di classe, ogni pregiudizio sociale, ogni disparità di intelligenza era allora sparita, e gli uomini tutti erano accomunati nello stesso ed unico sentimento dell'amor della patria, nel solo scopo della rivendicazione della loro indipendenza e libertà. E in questa fervente eccitazione di idee e di sentimenti, più forti, più inestinguibili risorgono gli antichi odii, più tenere le vecchie amicizie, e a traverso gli odii e gli amori compare sempre l'idea sacra e sublime della patria.

Ma in mezzo a questo studio di ambiente vi è un' azione principale in cui s'impernia tutto il romanzo, a bastanza esatta, precisa, rapida. Un discendente di una nobile famiglia lombarda, devota agli austriaci, si innamora di una signorina di famiglia onesta, ma povera e di principii liberali. Egli, Franco Maironi, è pure liberale, ma la nonna di lui, unica sua parente superstite, ricca e austriacante, attaccata alle antiche tradizioni della sua famiglia, ostacola in tutti i modi questa unione. Ma l'amore vince le ragioni di convenienza, e Franco rinunciando nello slancio generoso del suo cuore, all'eredità della nonna, sposa clandestinamente Luisa, ed aiutati da

uno zio di lei, ingegnere del Governo austriaco quantunque in fondo all'animo liberale, godono i primi mesi della loro felicità in mezzo all'affetto di pochi amici e dello zio, dimentichi delle sventure passate. Ma quando una quiete agiata e felice già aveva cominciato a regnare in quella famiglia umile e contenta, la tristizia degli uomini e forse anche il dito di Dio, pronto sempre a punire i suoi figli ribelli come Luisa, comincia a perseguitarli costantemente e fieramente. Lo zio Piero, accusato di liberalismo, è scacciato dal servizio del Governo, Franco per guadagnar da vivere è obbligato a lasciar il paese per Torino, spintovi anche dalle continue persecuzioni della nonna e del Governo; quindi la miseria e la lontananza, e in mezzo a questo l'avvenimento doloroso, commovente della morte della piccola figlia Maria, che giuocando nel lago annega lasciando la madre nella più nera disperazione in cui si vedono i sintomi della demenza. La morte della figlia Maria che era un legame ed un conforto per i genitori, è causa di un principio di disamore per essi. Già fin dai primi giorni di vita comune i contrasti del loro carattere, dei loro sentimenti aveva reso il loro amore un po' freddo, e l'entusiasmo e la fede di Franco non era riuscita a riscaldare la fredda ragione di Luisa. Onde dopo la morte della figlia, quasi che ogni legame fra di essi fosse definitivamente spezzato, egli parte soldato per combattere e morire per la patria, l'unico suo vero amore, dinanzi a cui tutti gli altri tacevano; ella non consolata da un raggio di fede,

senza speranza, senza conforto, perseguitata perennemente dall'idea di Maria morta, cerca di evocarla collo spiritismo; e lo zio Pietro, ultima figura della loro vita perseguitata, invecchiato, scoraggito, quasi cieco, muore improvvisamente, mentre Franco partiva, in mezzo al verde della primavera, sotto alla luce del sole, semplicemente come aveva vissuto, senza un lamento, senza un rimpianto, collo sguardo sempre volto verso l'orizzonte in cui egli vedeva la prospettiva gloriosa di una patria libera ed indipendente.

A questa che è l'azione principale si riconnettono molti e variati episodi che si può dire anzi ne formino la parte essenziale, perchè l'autore avendo voluto mostrare il piccolo mondo che si agitava in quei tempi agitati dalla Valsolda, non poteva non dedicare largo studio ai personaggi ed alle scene poco importanti in apparenza, ma così vere e caratteristiche nella loro spontaneità e semplicità da dare chiara ed esatta l'illusione di quella vita trascorsa. E così egli a proposito di un pranzo in casa della nonna di Franco, signora dispotica nella sua autorità, di antica e ricca discendenza, ci presenta quella parte della società italiana, divota ai padroni austriaci che essi accarezzavano vilmente per ottenere favori e protezione; nelle riunioni dei congiurati e nella casa di Franco ha occasione di mostrarci a bastanza evidentemente le aspirazioni di quelle anime nobili, l'entusiasmo e la fede di quei cuori di patrioti; e in mille e mille altre piccole scene, e brevi episodi, egli trova sempre occasione di mostrarci i

una evidenza e verità scultoria il quadro e le vicende comuni e semplici, ma grandemente vere e significative di quel piccolo mondo in cui sì grandi e belle cose si agitarono in una nobile ribellione.

Qui come sempre il Fogazzaro crea dei tipi convenzionali e simbolici quando in essi vuol rappresentare più che una persona, una idea, ed in questo non è riuscito ancora a correggersi. Il simbolo deve scaturire dal personaggio, ma questi dev'essere nello stesso tempo una persona vera e reale per rendere veramente evidente e completo il significato simbolico, che deriva dalla relazione perfetta nella sua apparente differenza fra la cosa animata e inanimata, fra il concetto astratto e l'espressione concreta. Così Franco, giovine entusiasta, acceso da tutte le idee nobili, capace di sacrifizi e di magnanimità nella sua esaltazione da poeta nobile e generoso; uomo tutto sentimento che crede e non dubita, sogna ed è contento di sognare, lontano da ogni preoccupazione intellettuale, è il simbolo della fede che accetta e non discute, che si appaga della inerzia della contemplazione; così Luisa, mente fredda, positiva, educata alla vita, ammaestrata dalla esperienza e dalla sventura, che ha perduto perfino il germe del dubio che genera la lotta tra la fede e la ragione, e non ha più dinanzi a sè che la fredda realtà, scevra di tutte le più care e poetiche illusioni, è il simbolo della ragione che guarda, discute e rifiuta, colla superba certezza della sua forza. E nella loro unione incompleta e disamorata, è simboleggiato l'eterno dissidio tra la fede e la ragione,

tra l' eterna illusione della fede e l' eterno dubio della ragione.

I tipi secondari invece gli riescono vivi, veri, perchè qui egli non soggiace a preoccupazioni ideali e simboliche, ma li ritrae semplicemente come li vede; ed anche qui si nota un progresso sugli altri romanzi, in quanto i tipi per la semplicità con cui sono presentati, per la finezza con cui sono percepiti dall'autore nelle loro più particolari ed essenziali caratteristiche, sono di molto superiori agli altri. Ciò mostra evidentemente non solo un progresso nell'arte del Fogazzaro, ma altresì una conoscenza più intima e profonda di quell'ambiente e di quelle persone in mezzo a cui egli ha dovuto lungamente ed amorosamente vivere. Così Pasotti colla sua umiltà e il servilismo ipocrita verso i superiori e le persone di cui teme, colla sua prepotenza verso gli esseri di lui più deboli, colla sua curiosità eccessiva e lo spirito dell'intrigo, è il tipo dell'intrigante vile e bugiardo, quel tipo che vive specialmente negli ambienti ristretti e meschini, in cui la maggior attività è rivolta al male altrui. Così la Barborin, donna buona, mite, quasi sciocca, che trema al solo sguardo del marito, strumento involontario delle malvagità altrui, è quell'essere senza forza e senza volontà, destinato a vivere nella soggezione di una prepotenza e nell'abiezione di una vita umile. Così lo zio Piero, colla sua calma sorridente a traverso le più dure peripezie della vita, colla sua naturale onestà e il suo grande disinteresse, colla sua cortese bontà e il suo inesauribile affetto per i suoi cari, è

il tipo dell'uomo buono, giusto, affettuoso, impersonante il senso pratico della vita, la filosofia dell'uomo che ha vissuto lungamente e nella sua vita ha imparato a comprendere e a perdonare. Così il sior Giacomo colla sua perenne titubanza, colle sue ridicole paure, caratteristico in tutti i suoi gesti, in tutte le sue parole, è il tipo dell'uomo buono, ma timido, affezionato e cerimonioso, ma dominato dall'ambiente in cui vive, che lo spaventa coi suoi pettegolezzi e le sue malignità; e così tanti e tanti altri tipi meno importanti di questi, ma non meno efficacemente scolpiti nella loro piccola figura che ci si presenta sempre con una evidente precisione di contorni.

Ma in complesso se il carattere dominante in questo romanzo è il patriotismo, non si può a meno di riconoscere altresì la grande parte e l'influenza che vi esplica in tutto il romanzo l'idea religiosa. È questa idea che perseguita il suo spirito e lo sforza irresistibilmente a impersonarla in qualche personaggio, ad esempio in Franco e Luisa, e ad introdurla come un movente ed una spiegazione di molti fatti. Così quando Franco e Luisa stanno per sposarsi, la madre di lei, prossima a morire, sente il bisogno di raccomandare a Franco la propria figlia, di fare il possibile per ridarle la fede che ella sotto l'influenza del carattere paterno aveva da lungo tempo perduta; così il professore Girardoni, filosofo vecchio e brutto, costantemente innamorato, essendo con Luisa non trova di meglio da fare che discutere di religione e di filosofia; e Franco e

Luisa perennemente in discussioni e in discordia per le loro tendenze opposte, hanno il modo di esprimere interi i loro pensieri a proposito dell'educazione religiosa della loro figlia Maria.

***

Più notevole ancora è il progresso della forma e dell'arte che si può seguire nella successione delle opere in prosa del Fogazzaro. Dall'arte mediocre delle prime novelle, che uno stile inceppato, nudo e disadorno rendeva monotono e privo di attrattiva artistica, fino alla spigliatezza semplice e pur efficace del *Piccolo mondo antico,* egli passa lentamente a traverso le fasi della evoluzione artistica. Egli non ha da prima una giusta misura nel dialogo, che è troppo disuguale e qualche volta improprio, e la sua parola non esprime sempre vivamente il concetto e non tutti i concetti, e si rimane da prima con un senso penoso quasi che nella continua ansia dell'aspettativa di un'idea, di un concetto richiamato dall'associazione delle idee precedentemente esposte, e che non viene, il lettore resti deluso e insodisfatto. In seguito però la sua psicologia si affina, si perfeziona, si estende, i suoi concetti acquistano maggiore ampiezza, le sue idee maggiore vivezza, il suo periodo più snellezza, il suo dialogo più verità nella sua semplice costruzione fino a raggiungere una quasi perfezione nell'ultimo suo romanzo.

Molte volte però il concetto è in urto colla forma,

e il lettore che ha l'orecchio finemente educato alle assonanze armoniche delle parole e al movimento armonico e musicale del nostro periodo latino, resta singolarmente scosso e prova un senso di molestia come se qualcuno ci richiamasse duramente e violentemente alla realtà mentre noi siamo immersi nel mondo dei sogni. Io non voglio con ciò affermare, come credono alcuni, che cioè pregio essenziale, e forse solo, dell'opera d'arte letteraria, sia la espressione dei sentimenti nello stile più puro e più nobile. Io ho delle ragioni invece per credere, in certi casi, il contrario, perchè è evidente che non piacerà uno stile troppo semplice e scorretto, come non piacerà uno stile troppo involuto e ricercato, per la ragione che nell'uno e nell'altro caso manca la perfetta corrispondenza tra forma e concetto, necessità difficile e indispensabile dell'opera letteraria. Dallo stile pigliano l'intonazione i personaggi, l'ambiente, l'azione, tutto, e se lo stile è falso, tutta la vita e i caratteri che nell'opera si esplicheranno e si svolgeranno saranno falsi: un personaggio non parlerà con proprietà e verità, e l'ambiente non sarà ben riprodotto nelle sue più salienti caratteristiche. Dunque non l'arte per l'arte, ma l'arte sociale, ma un'arte che nella rappresentazione di fatti significativi, nella concezione di grandi idee, nell'aspirazione ai più sublimi ideali, non isdegni quel lavoro non meno utile e importante che consiste nel vestire degnamente il proprio pensiero.

Nella narrazione, forse a causa della sua grande concettosità e di molteplici digressioni, e per volere

dir molto in pochi periodi, riunendo spesso in un periodo gran numero di proposizioni secondarie e incidentali, riesce spesso pesante e qualche volta perfino monotono nella successione di molte idee dello stesso genere; rare volte assurge ad una spigliatezza semplice, come ad esempio nel *Mistero del poeta*. Invece è molto più attraente ed artistico nella descrizione, in cui raggiunge un notevole effetto pur senza abusare di quell'impressionismo tanto in voga nelle moderne letterature, basato sulla suggestione dei colori, anzi che sulla sana e completa percezione della cosa percepita con tutti i sensi, fondata sulla riproduzione fedele ma fredda della natura invece che sulla interpretazione di essa, una percezione esclusivamente sensoria invece di una sensazione intellettuale. È per questo che il Fogazzaro riesce a darci delle descrizioni evidenti che non lasciano freddo e indifferente, o tutt'al più ammirato dinanzi alla sola magìa dell'arte, ma delle descrizioni in cui si sente palpitare un'idea, qualche cosa di personale dell'autore che è in lui suscitato dalla presenza di quei dati luoghi, dall'ammirazione di certi spettacoli. La descrizione dell'Orrido e del paesaggio del Castello di Malombra col suo lago or calmo or increspato sotto il soffio del vento, col suo cielo or limpido di una purezza di cristallo, or fosco, pregno di tempesta, col suo parco pieno di verde e di fiori (*Malombra*) e le altre meno grandiose e forti degli altri romanzi, sono senza dubio fra le migliori sue pagine, vibranti di una intima e profonda poesia.

E prima di finire non posso a meno di notare un difetto dell'arte del Fogazzaro manifestatosi fin nei suoi primi scritti (come ad esempio le novelle), riapparso dopo tanta evoluzione artistica, con nuovo vigore e maggior diffusione nel suo ultimo romanzo; voglio parlare dell'introduzione e dell'uso eccessivo del dialetto nel dialogo. Nel *Piccolo mondo antico* non vi è personaggio che non dica almeno una metà delle sue parole in dialetto veneto o lombardo, senza dubio incomprensibili per i quattro quinti degli italiani a cui nondimeno è anche stato destinato il romanzo.

Egli fa questo certamente perchè crede di dar così il vero carattere del personaggio, e in massima ha ragione; ed io che ho cercato perfino di giustificare per ragioni artistiche il gergo in Zola (1), non avrei niente da dire contro il dialetto del Fogazzaro. Se non che mi pare che egli, lungi dall'ottenere l'effetto sperato, ottenga precisamente l'effetto opposto: il lettore che infastidito da questo continuo ricorrere di frasi e di intieri periodi dialettali che non capisce, sorpassa e va avanti, non potrà mai con quel resto di frasi italiane aver presente intera la figura del personaggio, ma gli apparirà una confusione informe in cui difficilmente, e in tutti i casi mai a bastanza chiaramente, riuscirà a vedere. L'uso moderato e parcamente artistico del dialetto dei personaggi rappresentati e del luogo in cui questi si muovono, è senza dubio encomiabile, perchè molte volte una

(1) F. SQUILLACE. *Zola e Nordau.*

frase serve a caratterizzare un uomo meglio di una lunga analisi, un intercalare solito, costantemente ripetuto è un mezzo artisticamente molto efficace per richiamare alla mente del lettore, in una sintesi rapida o subitanea, tutto il carattere di un dato personaggio; ma quando di questo mezzo si abusa come ora ha fatto il Fogazzaro, non è più l'efficacia artistica che si ottiene, ma la confusione e uno imbastardimento inutile nella purezza della nostra lingua.

II.

# ANTONIO FOGAZZARO, poeta

Carattere della poesia — Miranda — Valsolda — Poesie scelte — Eva — Tecnica.

Io mi sono più volte domandato perchè anche nei tempi nostri, in cui il pensiero ferve e non soffre indugi nelle sue violenti estrinsecazioni, si senta ancora da alcuni, pochi in verità, il bisogno di costringere il loro pensiero con mille limitazioni ed arrestarlo con tanti ostacoli nella vana tortura del metro e della rima (1). E mi è sempre risorta dinanzi la solita questione, variamente ma non definitivamente risoluta, se la poesia cioè sia nel carattere dei pensieri e delle idee soltanto o nella forma soggetta alle regole della prosodia, o pure nella giusta fusione dell'uno col-

(1) Il GUYAU nei suoi *Problèmes de l'esthétique contemporaine* dimostra che la espressione ritmica del pensiero è la forma naturale della esuberante affettività. Osservo che ciò è vero per la poesia primitiva e popolare, ma sarebbe per lo meno difficile sostenere lo stesso, riguardo alla poesia dei popoli civili e dei poeti culti.

l'altro elemento. È per me fuor di dubio che la vera e forte poesia risulti a punto da questa mirabile contemperanza in cui l'imagine viva, il pensiero robusto sia presentato rivestito dalle malìe musicali e carezzanti di una forma fine e flessibile e del metro sonante. Dinanzi ad una poesia metricamente bella ma vuota di concetti, o almeno di concetti poetici, noi gridiamo l'anatema sul poeta che ha prostituito la poesia; dinanzi ad una poesia che non è poesia perchè di questa non ha la forma ma soltanto i sublimi e mistici concetti, noi diciamo subito spontaneamente: che bisogno c'era di esprimersi in versi? E questo è appunto il caso del Fogazzaro.

Senza voler qui indagare le origini della poesia nell'umanità, e il carattere che nelle sue lunghissime e varie vicende essa è andata volta a volta assumendo, possiamo facilmente affermare che essa è stata sempre la forma della espressione dei sentimenti dell'anima umana con imagini, con figure, rifuggendo quasi sempre con orrore dalle teorie, dalle discussioni, dalle affermazioni ragionate, còmpito a buon dritto, lasciato sempre alla prosa. E mi si potrebbe obiettare qualche esempio, anche italiano, di poesie scientifiche didattiche, e si potrebbe anche affermare, e giustamente, che nei tempi nostri così saturi di scienza, anche la poesia ha subìto in qualche modo la introduzione delle idee scientifiche. Ma le poesie scientifiche nessuno le ha mai altamente considerate e son cadute nel giusto oblìo, e la poesia moderna, se è vero che ha in parte subìto la tendenza universale dei nostri tempi, l'ha anche trasformata ren-

dendo più intellettuale e filosofico il sentimento, non accogliendo le aride e nude ricerche scientifiche che a traverso il mistero dell'imaginazione e del cuore umano che cerca il senso intimo delle cose (1).

La poesia dunque che è fatta di imagini e di sentimenti non può esser veramente grande ed ispirata quando alla descrizione ed alla rappresentazione della natura con tutte le sue più riposte significazioni si va a sostituire il ragionamento arido e qualche volta noioso, ma sempre freddo e scolorito, in cui mostrando i propri dubi e la propria fede non sa innalzarsi a contemplazioni vaste e superiori nè approfondirsi negli abissi misteriosi dell'anima umana.

È questo il carattere principale, quasi unico, della poesia del Fogazzaro, la cui esigua produzione poetica costituisce per lui una lode, perchè mostra di essere cosciente del carattere del suo ingegno che non ha doti poetiche e non si ostina troppo lungamente ed insistentemente a fargli produrre ciò che non può.

La sua prima poesia è, credo, *Miranda* (2), un poemetto in versi sciolti in cui si narra la storia romantica e mistica di una fanciulla innamorata di un poeta, che inebriato da sogni di gloria e di poesia, sprezza come indegno l'amore della donna. In Miranda è invece l'amore ingenuo, ma forte ed umano della donna per l'uomo, dominato da un senso di

(1) Per maggiori cognizioni vedere il mio studio, *Lo scopo de l'Arte*. Napoli, 1898. (Cap. IV).

(2) FOGAZZARO, *Miranda*. 4ª Ed., Torino (con prefazione del 1874).

mite sconforto, misto però alla fede religiosa che l'aiuta a sopportare il dolore delle avversità. Miranda sopraffatta e vinta dall'amore, si spegne consunta dal suo dolore appunto quando, Enrico, il poeta, riconosciuti bugiardi e vani i suoi sogni di gloria, vuole a lei ritornare.

*Valsolda* (1) è una raccolta di poesie, legate tutte però dalla stessa ispirazione: sono allegorie, favole, leggende, ricordi riferentisi tutti al paesaggio della Valsolda, che è il solito in cui si svolgono i pensieri e si rilevano le imagini artistiche del Fogazzaro inspirandolo colle sue mistiche nebbie, inebriandolo coi sorrisi della sua natura. Vi è qui la tendenza al mistico colla predilezione dei ricordi del passato, delle supposizioni dell'ignoto, dell'affascinante, e il pensiero religioso compare evidente e costante sotto forma di invocazioni a Dio ed ai santi. È notevole anche la tendenza ad innalzarsi a contemplare da un punto di vista alto e filosofico gli avvenimenti e i fatti umani più semplici e più volgari, tanto da renderne qualche volta il significato tanto riposto, quasi incomprensibile. Ed egli stesso anzi nella sua prefazione mostra di fondare la sua poesia a punto su questi concetti. « Mi consolerei... ove nella sostanza del volumetto si contenesse qualche alto concetto morale e filosofico; ma temo forte d'aver subìto anche in questo la influenza del mio tema, dove di molte cime sterili e inaccessibili, di molti andirivieni

---

(1) Fogazzaro, *Valsolda*. Milano 1876.

e torrenti riesce pressochè impossibile decifrare lo scopo ».

Nelle *Poesie scelte* (1) recentemente il Fogazzaro ha raccolto quasi tutte le sue poesie, tra cui anche *Valsolda* e *Poesia dispersa* già altra volta publicata, composta di poche poesie che conservano gli stessi caratteri delle altre poesie primitive del Fogazzaro ed in ùltimo due poesie imitate da canti stranieri *(Canti nuziali finnici — Notte indiana)* in cui naturalmente il concetto non è suo, ma lo stile presenta i soliti caratteri. Solo nelle « Versioni dalla musica » mostra di distaccarsi in qualche modo dal suo concetto favorito e dal suo genere consueto, rivolgendosi a fermare le impressioni suscitate nell'animo suo da alcune musiche: così al suono di una gavotta le impressioni che in lui si suscitano sono allegre, ironiche, quindi suppone un vecchio e una fanciulla che ballando parlano d'amore; così una mazurka di Chopin gli suscita una tristezza indefinita, un dolore strano ed egli vede nella sua imaginazione una donna che parla al marito che giace morto sul letto; e così via. Ma lugubri o allegri questi canti, comincia qui a dominare in qualche modo un sentimento umano dell'amore, sebbene adombrato ed appena accennato, notevole nel Fogazzaro, il cui carattere principale, quasi unico, è sempre il sentimento religioso in tutte le sue varie rappresentazioni. E questo sentimento dell'amore umano si accentua un po' di più, rimanendo però sempre casto ed onesto in quelle

(1) FOGAZZARO, *Poesie scelte*. Milano 1898.

altre poche poesie intitolate « Il mistero del poeta », tratte ora dal romanzo omonimo dello stesso autore e dove prima erano state qua e là intercalate. Nell' « Ultimo Ciclo » infine ricompare colla sua forza di prima il concetto dominante di Dio e della religione, e di questo fa parte « Eva » (1), un'ode già publicata in opuscolo a glorificazione della forza morale che vince le tentazioni della carne, del dovere che trionfa sul piacere. Ed egli stesso nella prefazione ci dà ragione di questa sua ispirazione: « Una donna italiana, intelligente e magnanima, ebbe marito, amò altri, si difese dall'amante e da se stessa, gettò, morendo col cuore infranto, un grido di vittoria, a me che raccontai *Daniele Cortis*. Scrissi allora questi versi per lei ». È un'ode *in morte* e vi domina sempre il pensiero morale e religioso.

Questa è tutta la produzione poetica del Fogazzaro, che ci mostra dal punto di vista del concetto gli stessi caratteri già riscontrati nella sua opera in prosa. È sempre il pensiero mistico, filosofico, religioso che compare colle sue stranezze, colle sue attrattive, colle sue assurdità, che sparge di quando in quando una tinta di soave malinconia e qualche volta di pessimismo sui suoi pensieri e sulla natura, assorbito nella contemplazione sublime dei suoi alti e lontani ideali di rigenerazione umana colla fede in Dio e nella bontà divina. Vi è per ciò quasi sempre l'amore divino e morale in contrasto coll'amore carnale ed umano: Miranda ed Enrico, Violet e il poeta,

(1) FOGAZZARO, *Eva*. Milano 1892. 4ª Ed.

Eva e il suo amante incarnano sempre la figura nota ed immutabile di quel paradosso morale pei nostri tempi e per la nostra società: la lotta fra l'amore e il dovere, fra i principii della morale e gli istinti della natura e si ribella sempre contro

..... il servir vile
a la sinistra fiera originaria
che mi cova nel ventre e brama e latra
Contro lo spirto (1).........

La nota poi più saliente, dopo il suo concetto filosofico e mistico, è il carattere soggettivo di tutta la sua poesia. Egli chiuso com'è nel misticismo della sua mente e nelle preoccupazioni gravi e costanti della sua ragione, non sa spingere il suo sguardo bene a dentro nel mondo esterno, e la sua è la poesia di un'anima solitaria che vive dei suoi ricordi e delle sue speranze, paga della sua fede e dei suoi sconforti, in mezzo all'arte ed alla religione che gli occupano la mente ed il cuore e riempiono tutta la sua vita.

***

Con questi concetti occorreva una mirabile forza poetica per poter dar ad essi una rappresentazione così altamente filosofica e nello stesso tempo attraente nella sua varietà ed evidenza d'indagini, necessaria per aversi una vera e grande poesia. Ed ho già detto che in questo il Fogazzaro non è riuscito, forse perchè in lui la mente del pensatore sopraffà l'anima dell'artista e percepisce meglio i moti interni

(1) Fogazzaro, *Poesie scelte* (da la *Visione*).

del suo organismo che le rappresentazioni del mondo esterno. Onde qui, più che nella sua prosa, si delinea marcato quel difetto da me già prima riscontrato, cioè la mancanza di esatta correlazione ed armonia tra il concetto e la sua espressione, tra il pensiero e la parola. Usa spesso certi vocaboli che non sono per il loro suono o per il loro uso volgare e comune di indole poetica, ripete spesso la stessa parola in mancanza di altre più efficaci e diverse; e da ciò si vede come al Fogazzaro manchi la spontaneità e la facilità del verso e quel fine senso musicale e ritmico, uno dei requisiti principali per un vero poeta, ed il verso per ciò gli riesce freddo e stentato. Il suo stile è quasi sempre eguale, monotono: nessuna elevatezza nei concetti sublimi, troppa pesantezza nei concetti volgari e comuni. Solo in pochissime sue poesie lo stile è più flessibile ed adattabile alla espressione del concetto, come ad esempio in *Eva*, in cui riesce, forse a causa della brevità del componimento, a mantenersi sempre ad una certa altezza poetica senza quelle stonature di concetto e di forma. È evidente poi in questa come nelle altre poesie l'influenza dello studio su Dante, su Zanella, e sul Manzoni di cui qua e là si trovano delle palesi reminiscenze.

Nelle poesie più recenti raccolte nelle *Poesie scelte* è evidente un certo progresso, notevole quando si consideri relativamente alle precedenti, assolutamente inferiori. Ed il progresso si nota in una maggiore varietà di metri come nelle « Versioni dalla musica » e nell' « Ultimo ciclo », mai prima tentati dal Fogazzaro. Ed oltre a ciò il verso è più elegante, più

rapido, più armonico; la lingua più accuratamente vagliata, la corrispondenza tra il concetto e la forma meno imperfetta; l'espressione in somma più poetica quantunque in fondo resti l'inconveniente del concetto filosofico e religioso che difficilmente comporta la idealizzazione e la rappresentazione con imagini vive e sensibili.

In complesso il Fogazzaro non può dirsi un vero poeta, ed io penso che egli stesso, ad onta de' suoi pochi versi, non voglia farsi il torto di credersi poeta. Egli che dà all'arte sua una sì vasta ed alta missione, deve contentarsi della forma della lingua a tale scopo meglio atta, e così senza restrizioni e senza esitanze proclamare chiaramente ed ovunque i suoi principii che rimangono confusi e imperfetti nella sua stentata e fredda poesia.

Ed ora una curiosità: se è vero che i palimsesti dei libri rappresentano la media del giudizio comune, non credo inutile riportare alcune frasi scritte con carattere diverso, a mo' di postille, nel romanzo *Il Mistero del Poeta* (1), dove, come ho già detto, si trovano qua e là parecchie poesie, poi raccolte nelle *Poesie scelte*. Vicino ad una poesia è scritto: *Orribile!*, e ad un'altra: *ma è un orrore!;* e oltre a tanti consimili attestati, là dove il poeta dice a Violet alcuni suoi versi e conclude: « Lasciamo stare il mio sonetto. In Italia piacciono i versi migliori di questi », c'è una nota in margine che osserva: *E si capisce!*

(1) Intendo parlare di quello che si trova nella Biblioteca Nazionale di Napoli e che io ho letto.

# III.

## Esame Scientifico.

Psicologia e caratteri del Misticismo — 1° Incapacità di attenzione: casi speciali tratti da Nordau e conferma scientifica — 2° Misticismo erotico: casi speciali tratti da Nordau e conferma scientifica — 3° Idea incoercibile: casi speciali tratti da Nordau e conferma scientifica — Conclusione: caratteri speciali di A. Fogazzaro.

Il carattere più comune e più saliente che ci appare nella contemplazione di tutta l'opera del Fogazzaro, è quel misticismo che si manifesta, più o meno in tutta l'arte sua, ma principalmente nell'idea religiosa e morale. Di lui si potrebbe evidentemente dire quel che egli stesso pensava di un suo personaggio di *Malombra*, Corrado Silla: « Ingegno non lucido, mistico di tendenze, potente per certe intuizioni fugaci, piuttosto che per nerbo suo proprio e costante, egli aveva idee poco definite, poco pratiche; ardente spiritualista e perciò proclive a considerare di preferenza nell'umanità l'origine e il fine, amava anche in tenue materia appoggiarsi a qualche grande principio generale ».

È a punto per questa dominante tendenza del-

l'ingegno suo, che a me è sembrato impersonare una tendenza speciale e spiccatissima della nostra contemporanea letteratura, che ho creduto di farlo rientrare nella classificazione che per le altre letterature europee ha fatto il Nordau. Ma per vedere quale e quanta corrispondenza ci sia fra il misticismo di Inghilterra, di Francia e di Russia e quello d'Italia, è necessario colla scorta del Nordau e col controllo della moderna scuola psichiatrica, esaminarne particolarmente la essenza e i caratteri, cioè le cause organiche, non essendo ancora qui il caso di vederne le cause sociali.

Il Nordau (1) dice, riassunto nei concetti principali e indispensabili che sono poi quelli della moderna psicofisiologia, l'atto di pensare è una funzione della corteccia grigia del cervello a cui mettono capo i nervi, i quali eccitati trasmettono alle cellule corrispondenti del cervello l'eccitamento e con esso sangue ed alimento, che decomposti dalla cellula, tramuta la forza in altre forme di energia, cioè idee ed impulsi di movimento. Una delle qualità fondamentali della cellula nervosa, è quella di conservare una imagine corrispondente alla forza ed alla natura dello eccitamento stesso, e questa capacità è anche delle fibre nervose. L'eccitazione dello stesso genere, spesso ripetuta, si trasmette con più facilità e si espanderà nella direzione in cui vi è minor resistenza, e, poi che questa espansione è sempre nello stesso senso, si ha il fenomeno costante delle stesse

(1) NORDAU. *Degenerazione,* libro II.

idee secondarie che accompagnano la stessa idea principale. Questa è l'associazione delle idee, la quale, per compiere le sue funzioni e per essere utile all'organismo, deve essere dominata e regolata dall'attenzione, che non è altro che la capacità del cervello di sopprimere le idee secondarie e derivate, inutili alle idee primitive ed essenziali; si rende così possibile una maggiore chiarezza e determinatezza delle idee e delle imagini del nostro cervello, e, conseguentemente, una più completa e più giusta conoscenza dei fenomeni e delle loro relazioni. L'attenzione poi presuppone una forza di volontà, e questa alla sua volta, un cervello sano e robusto, che, non essendo in tali condizioni nei degenerati e negli isterici, produce uno stato caotico di idee disparate coesistenti nella loro mente, e, per conseguenza, falsi criteri relativamente ai fenomeni ed alle loro relazioni. Inoltre essi avvertono le idee principali e le secondarie nello stesso tempo e quasi colla stessa intensità, di modo che la mente, non potendo avere un concetto chiaro, le interpreta vagamente e colla sfiducia e l'inquietudine dell'ignoto. Per ciò si crede di presentire e di avvertire relazioni ignote ed inesplicabili tra i fenomeni, e nelle cose e nei fatti più semplici si vedono simboli, misteri, miracoli; e tale stato della mente è sempre congiunto con eccitazioni dell'animo concepite dalla coscienza come una conseguenza dei propri presentimenti.

E questo è il primo carattere del misticismo: incapacità di attenzione che rende anormale l'associazione delle idee, e per conseguenza, il retto funzio-

namento del cervello nella elaborazione delle idee stesse (1).

---

(1) Questo carattere, come del resto tutti gli altri, manifestandosi a traverso i diversi ingegni degli autori nelle produzioni letterarie e artistiche, assumono forme speciali. Così in Rossetti, in Verlaine, in Moréas ed altri, troviamo monotone e continue esclamazioni misteriose che non hanno nesso coll'oggetto; così in questi stessi ed anche in William Morris e Maurizio Maeterlinck troviamo esempi spiccati di ecolalia, cioè ritornelli e parole messe insieme per la sola isofonia senza riguardo al significato, e che in Verlaine si manifesta ad altissimo grado; così in Giuseppino Péladan vediamo predominare l'associazione delle idee non frenata dalla forza della volontà, e in M. Maeterlinck la fuga dei pensieri nel suo modo più caratteristico. È questa stessa mancanza di attenzione, questa incapacità della volontà che si manifesta in Swinburne coi primi germi del simbolismo, per cui la relazione soggettiva fra il nostro stato d'animo e la natura è alterata, e psicologicamente non vera; e in Tolstoi colla mancanza d'un'idea principale nelle sue descrizioni, intorno a cui le altre secondarie si raggruppino; e nei simbolisti col loro modo d'esprimersi indefinito, usando parole scipite e imprecise che possono, col loro suono o col loro vario significato, permettere di fantasticare e di sognare; e colla creazione delle teorie estetiche degli stessi simbolisti e dei preraffaelliti, basate esclusivamente su false idee di funzioni cerebrali e sensoriali. Così i preraffaelliti pretendevano che le arti belle non raffigurassero plasticamente ed otticamente il lato concreto, bensì quello astratto, che facessero insomma le veci dell'alfabeto scritto; così i simbolisti pretendono colla loro teoria della lingua musicale, che il verso, fatta astrazione dal senso, debba produrre una data emozione, solo mediante il suono, che cioè la lingua debba mutarsi in musica; e colla teoria degli istrumentisti, che la parola desti non solo un'emozione musicale, ma che contemporaneamente influisca come armonia colorata. (NORDAU, *Degenerazione*). Ed io stesso perfino in Zola, trovai un tale fenomeno di trasposizioni di sensi dal Nordau stesso non osservato, di odori cioè percepiti acusticamente, come sensazioni musicali. Il Lombroso in un suo recentissimo volume (*Genio e degenerazione*, Palermo, 1898) facendomi l'altissimo onore di citare il mio modesto lavoro (*Zola e Nordau*, Napoli 1897) ha erroneamente, forse per uno sbaglio esclusivamente materiale, attribuito al Nordau questa osservazione della audizione olfattiva.

La scuola psichiatrica già aveva messo in rilievo questo fenomeno della incapacità di attenzione nei degenerati (1), la quale manifestandosi a traverso l'opera letteraria, ci appare con alcuni caratteri speciali e propri, come ad esempio l'*ecolalia*, più frequente nella poesia che nella prosa, consistente nella associazione di parole in base alla isofonia, prescindendo dal loro vero significato e che si manifesta sotto la forma di esclamazioni continue, monotone, senza nesso, e di ritornello, il quale non è quel mezzo artistico usato per mostrare uno stato psicologico in cui prevale una forte emozione, ma una ripetizione inutile, estranea alle idee del poema, da cui non può essere normalmente suscitata. Ci appare inoltre sotto il carattere di *fuga di pensieri* e di anormale e debole associazione di idee; di *simbolismo* per cui si suppongono fra il nostro stato d'animo e la natura relazioni occulte, misteriose, false, arbitrarie; di *nebulosità* e indeterminatezza nelle parole e nella espressione, che non dando contorni netti e precisi al pensiero, permettono varie e vaghe interpretazioni.

---

(1) Il Lombroso lo ha osservato non tanto nel genio quanto nel delinquente, ma poi che noi abbiamo ormai riconosciuto la degenerazione essere *una* nella sua origine e nella sua essenza, e non variare che nelle accidentalità delle diverse manifestazioni, il carattere degenerativo dal Lombroso espressamente rilevato nel delinquente, ha sempre per noi l'importanza di un carattere degenerativo. Così egli ha osservato delle anomalie nella intelligenza, di cui qualche lato difetta sempre: « i più sentono venirsi meno l'energia della mente ad un lavoro assiduo e continuato », ed osserva ancora, d'accordo con un gran numero di scienziati e di osservatori « la mobilità di mente straordinaria ed incapacità di essere attenti ». (LOMBROSO, *L'uomo delinquente,* V ediz., Torino 1896).

Nel Fogazzaro non ho trovato nessun caso di ecolalia. L'associazione delle idee è normale, robusta; la sua concezione è forte, logica, intera, sempre subordinata ad una rigorosa e chiara visione di un'anima, della realtà.

Solo in qualche suo romanzo, anzi forse soltanto in *Malombra*, egli mostra casi di antropomorfismo e simbolismo. Cito qualche esempio: « Le case pareano difendere accigliate il sonno della povera gente; passarono davanti a giardini, a piccole ville vanitose, in fronzoli che avevano un'aria sciocca nell'ombra solenne della notte ». « Appena poteva discernere qualche fantasma d'albero proteso dal pendìo a braccia sparse, in atto di stupore e di supplica ». La fiammella della candela è affascinata da un angelo dipinto in un quadro e la guarda da tutte le parti e l'angelo esprime ora commozione, ora curiosità, ora stupore. « Verbene e petunie ridono alla spensierata ». « La fiamma aveva delle strane inquietudini, dei sussulti e dei languori inesplicabili ». La barchetta torce il muso ora a destra, ora a sinistra, si dibatte, folle di spavento e, morsa nelle viscere dai flutti, si contorce. « Le colonne (della chiesa) accigliate spiravano tedio, vapori di sonno salivano dal pavimento, le porte, tratto tratto, sbadigliavano ». « Casupole sedute nei campi si venivano alzando su tra i gelsi, guardavano e poi adagio adagio si riacquattavano ». In *Piccolo mondo antico* quando Luisa disperata per la fede perduta e per la morte della sua Maria, sulla sponda del lago sta per suicidarsi, Franco, che allora era a Torino, trovandosi a pas-

sare per una chiesa entra a pregare per Luisa, quasi presentisse qualche cosa di grave, e la sua preghiera misteriosamente agisce beneficamente sulla risoluzione di Luisa.

Ma questi casi per il loro numero troppo esiguo e per la rarità con cui si presentano nell'opera del Fogazzaro, io credo si debbano più tosto ad una passeggera e superficiale disposizione della sua mente che si è sforzata premeditatamente a percepire questi rapporti simbolici, o pure ha imitato, ma sempre soltanto come un artifizio artistico di una certa efficacia e attrattiva.

E questo misticismo che egli esercita quasi esclusivamente nella concezione ideale e simbolica di alcuni personaggi è una tendenza normale, sana, quasi indispensabile nell'arte di tutti i tempi e di tutte le specie, che nulla toglie alla chiarezza e alla successione delle imagini e delle idee, mentre che anzi aggiunge qualche cosa di misterioso, di poetico, sodisfacendo così quel fondo di sentimentalismo che è in ogni anima sensibile. Tutto il suo racconto, del resto, nella narrazione, nelle imagini, nei pensieri è chiaro, lucido, colorito, logico, lontano da quella nebulosità di pensiero e di forma che nei mistici degenerati domina tutta l'azione e tutti i personaggi, costantemente, completamente, mostrando all'evidenza la nebulosità della propria mente.

***

E veniamo ora al secondo carattere del misticismo. La corteccia del cervello non riceve le sensazioni

soltanto dai nervi esteriori, ma anche dai nervi dei singoli organi e dai centri nervosi del midollo spinale e del simpatico, e queste eccitazioni influiscono anche sul cervello, in cui desta delle idee più o meno chiare, conseguentemente analoghe. Poi che i centri nervosi, specialmente sessuali, nel midollo spinale o prolungato dei degenerati, sono mal formati e quindi morbosamente eccitati, le idee da essi destate saranno quasi sempre di carattere erotico. La nebulosità mistica delle idee, presupponente l'incapacità dell'attenzione basata sulla debolezza congenita o ereditata della volontà, ed il senso erotico che ad esse si attribuisce caratterizzano il modo di pensare del mistico che, secondo Nordau, è « la mescolanza della sensualità e della spiritualità, dell'amore e della fede » (1).

Anche questo carattere la scuola psichiatrica italiana lo aveva largamente osservato e studiato nei degenerati di genio, nei pazzi e nei delinquenti (2).

---

(1) Questo carattere si riscontra in modo molto evidente in Paul Verlaine e, più o meno, in tutti gli altri simbolisti; in Tolstoi nelle sue dottrine sulle relazioni sessuali e sulla concezione morale della donna, miste sempre ad un profondo sentimento morboso di fede e di pietà; negli altri mistici, Giuseppe Péladan, Maurizio Maeterlinck, e più ancora in Walt Witmann, in cui l'erotomania è brutale, ed in Maurizio Rollinat, che prova eccitazioni erotiche psicopatiche potentissime (NORDAU, *Degenerazione*).

(2) Il Lombroso dice: « In alcuni lavori di erotomani, di paralitici e di dementi, il carattere speciale dei disegni, come dei versi, è la più spudorata oscenità....., il che pure ricorda molto certi lavori dei selvaggi e degli antichi, in cui gli organi sessuali fan capolino per tutto..... In molti il carattere osceno è mascherato coi più singolari pretesti, quasi fosse richiesto dalle bisogne dell'arte..... In altri è più palese, specialmente nei dementi paralitici » [*L'uomo di genio*, 6ª ed. 1894 (*L'arte*

Nel Fogazzaro la concezione dell'amore è una conseguenza delle sue idee morali e religiose. In tutta la sua opera invano si cercherebbe una scena, una frase, una sola parola men che casta; l'amore vi è anzi quasi spiritualizzato, transumanato e domina sempre il concetto che l'amore sessuale ed umano sia un male, e lo mostra sempre come una forza detestabile che divide e deve esser combattuta e vinta, sempre in opposizione con i sentimenti più alti e spirituali. L'amore è detestabile: così nell'unione di Elena col barone suo marito, che non la comprende e la disprezza; così quando spinge la madre di Cortis a peccare e tradire il marito, uomo nobile e virtuoso, che muore di dolore (*Daniele Cortis*). È sempre ostacolato: così fra Violet e il poeta, in cui interessi, convenienze, ostacoli di ogni sorta ritardano l'effettuazione del matrimonio pur tanto casto e così ardentemente desiderato (*Mistero del poeta*); così fra Corrado Silla e Marina, così fra Corrado Silla ed Edith (*Malombra*), così fra Elena e Daniele Cortis (*Daniele Cortis*). E in questa lotta contro gli ostacoli materiali e morali l'amore è sempre un vinto, sia che dopo aver fortemente combattuto, perisca

---

*nei pazzi*)]. E lo stesso Lombroso, enumerando i caratteri speciali degli uomini di genio, che furono nello stesso tempo alienati, parla di anomalie nelle funzioni sessuali che si manifestano con eccessiva libidine o inversione sessuale e talvolta anche con eccessiva castità (LOMBROSO, op. cit). Nei delinquenti poi ha trovato non solo l'erotismo morboso semplice, ma anche accompagnato dalle idee religiose e mistiche, e questo carattere egli lo pone come uno dei principali e più evidenti nel delinquente. (LOMBROSO, *L'uomo delinquente* e *Palimsesti del carcere*. Torino 1893).

quando sta per toccare la mèta delle sue aspirazioni, come in Violet, che muore nelle emozioni del primo giorno dell'amore ancora vergine e pura (*Mistero del poeta*), come in Marina che muore a pena amata da Corrado (*Malombra*); sia che venga a poco a poco completamente sopraffatto, abbattuto, vinto dalla forza morale della coscienza e della fede divina, che trionfando si afferma superiore e vera come in Elena e Daniele, che rinunziano alla felicità e alla voluttà dell'amore per obedire ai doveri sociali e morali (*Daniele Cortis*), come in Edith che sacrifica le aspirazioni del suo cuore di amante all'amore puro e all'assistenza affettuosa del padre (*Malombra*). Vi sono invece episodi commoventi di amore sincero e casto fra parenti; così lo zio Lao, sempre tanto misantropo e intrattabile, si lascia vincere dall'affetto della nipote Elena (*Daniele Cortis*); così Steinnegge dopo una vita di sventure e di disillusioni riacquista la fede religiosa e la felicità coll'amore della figlia Edith (*Malombra*). È vero però che vi sono altresì esempi strani di odii profondi ed invincibili fra madre e figlio: così Daniele odia la madre, la quale, donna vana, leggiera, interessata, ipocrita, ridicola aveva tradito il marito senza vergogna, senza pentimento; così Elena odia la madre, che pel suo carattere vanitoso, immorale è troppo diversa da lei (*Daniele Cortis*); ma qui evidentemente il Fogazzaro ha voluto mostrare sempre la forza e la bontà dei supremi e puri principii morali, superiore a qualunque altra potenza umana e sociale, capace perfino di distruggere quell'amore sacro ed indistruttibile che è quello tra i genitori ed i figli.

***

La psicologia del misticismo sarà completa quando si piglierà in esame un altro fatto importante che costituisce il terzo ed ultimo carattere. Vi sono nelle funzioni cerebrali e nervose altri fenomeni che si possono ridurre al misticismo e dipendono da una anomalia della capacità eccitativa del cervello e del sistema nervoso, la quale può essere ottusa, ed allora si ha nebulosità nella mente prodotta da sensazioni deboli e mal definite: questo è il publico predestinato del mistico superiore. Può essere straordinariamente eccitabile, ed allora si ha un'attività assorbente e persistente molto sproporzionata all'intensità dell'eccitazione: questa prevalenza più o meno esclusiva ed indomabile di certe idee, nei gradi leggieri si presenta sotto forma di *idee incoercibili*, in cui però non è esclusa una sana attività cerebrale; nei casi più gravi produce *idee fisse* colle allucinazioni e col delirio, e nel grado massimo si forma l'*estasi* (1).

La scuola psichiatrica italiana aveva già messo a bastanza in chiaro tale fenomeno (2).

---

(1) È questo un carattere spesso rilevato nella letteratura degenerata; così il ritornello che in Rossetti assume la forma di idea incoercibile; così le idee deliranti ed incoercibili di Maurizio Maeterlinck, nelle cui opere si manifestano con una persistenza morbosa, i canali, le principesse, ecc.; così le idee di Tolstoi, ecc., ecc. (NORDAU, *Degenerazione*).

(2) Il Lombroso nel genio normale ha riscontrato un pervertimento della sensibilità che si può ridurre all'idea incoercibile. Infatti, egli dice: « Altre volte la sensibilità è pervertita; s'agita solo attorno ad un dato punto di vista ed è indifferente

Già nell'esame letterario dell'opera del Fogazzaro io ho notato come in tutti i suoi lavori, necessaria o no, entri continuamente l'idea morale e religiosa, che è il suo punto di partenza, la ragione d'essere e la conclusione a cui mira tutta la sua arte, e persino in *Valsolda*, che è una raccolta di poesie ispirate ai ricordi e al paesaggio della Valsolda, egli non perde di mira il suo obiettivo principale e scrive: « Mi consolerei ove nella sostanza del volumetto si contenesse qualche alto concetto morale e filosofico ». Considerata da questo punto di vista, che in tal caso è il più logico e più vero, tutta l'opera del Fogazzaro ci appare uniformemente e costantemente ispirata alla sua idea dominante. Nel *Mistero del poeta* è la coscienza e la rettitudine di Violet che si oppone alla propria felicità, è lo sprezzo delle volgarità meschine della nostra vita che dà al poeta la forza morale di combattere per il suo ideale. Nel *Daniele Cortis* è il pensiero religioso e il dovere morale che impedisce ad Elena e a Daniele di amarsi e raggiungere la felicità. In *Malombra* è la coscienza e il dovere che fa allontanare Corrado da Marina, è la fede religiosa e la virtù morale del sacrifizio che dà ad Edith la forza e la serenità nella rinunzia. In

---

a tutti gli altri. Alcune serie di idee predilette, di sensazioni, a poco a poco acquistano la virtù di agire come uno stimolo specifico sul loro cervello, anzi spesso su tutto il loro organismo ». E questo carattere il Lombroso lo riscontra anche nei pazzi, di cui, osservando un ritratto, dice: « La nota originale pullula solo in un qualche accessorio che accompagna ciascun ritratto, come una mosca, una farfalla che si ripete con tenace insistenza per ogni copia. (*L'uomo di genio*).

*Piccolo mondo antico* è la fede di Franco che comparisce sempre in lotta colla ragione di Luisa, è dalla fede che viene la felicità e la speranza, è la fede che dà l'entusiasmo di combattere per la patria, che dà la forza di sopportare le avversità e le più crudeli sventure; mentre Luisa, che non credeva, è scontenta, è infelice e dalla sventura è crudelmente colpita senza alcuna speranza, senza alcun conforto. Anzi, come ho anche già notato, nel Fogazzaro, i personaggi principali sono quasi sempre simboli, ma rappresentano sempre ed invariabilmente la fede religiosa e l'ideale morale da una parte in contrasto perenne colla ragione e coll'istinto umano della materia. E in tutta la sua opera, anche nelle più piccole particolarità, egli mostra di esser fortemente ed esclusivamente dominato dalla sua idea; così i tipi simpatici sono sempre quelli religiosi, timorati, onesti, puri, buoni (Elena, Daniele, Edith, Steinnegge, Eva, Corrado), mentre ci presenta in modo ripugnante o ridicolo i tipi disonesti, vanitosi, miscredenti (Luisa, la madre di Cortis, la madre di Elena, ecc.). Ed è così forte in lui questo bisogno del bene e della religione che non sa resistere alla tentazione d'inculcarlo con tutte le sue forze, con tutta la sua influenza, e crede fermamente che dovere dell'uomo buono e credente sia quello di concorrere coll'esempio e coll'autorità al bene della umanità, onde non è raro trovare nei suoi romanzi il tipo di coloro che vogliono il bene per forza, a tutti i costi, malgrado gli ostacoli e l'indifferenza.

Riepilogando dunque possiamo dire che dei carat-

teri che costituiscono il fondo e l'essenza del Misticismo, non tutti si possono riscontrare nel Fogazzaro, il quale sopra il fondo solido e sano della sua mente non presenta di notevole scientificamente che l'idea incoercibile religiosa e morale, che dominando e influendo su tutte le manifestazioni della sua arte, nelle imagini, come nelle idee, influisce pure sul concetto dell'amore, di cui non possiamo a meno di rilevare il carattere idealmente morale, non sempre in armonia colla natura umana e colla morale odierna.

---

# PARTE TERZA

---

## L' EGOTISMO



I.

## GABRIELE D'ANNUNZIO, romanziere

Giovanni Episcopo. — Il Piacere. — L'Innocente. — Il Trionfo della Morte. — Studio psichiatrico su Giorgio Aurispa del *Trionfo della Morte.* — Le Vergini delle Rocce. — Arte: metodo psicologico, stile, lingua.

Il D'Annunzio, prima di tentare la più difficile prova del romanzo, esordisce colla novella: da prima breve, tenue, verista, amorosa, brani di vita paesana e campestre, quali gli erano presentati e suggeriti dalle sue prime e più forti impressioni, e i suoi personaggi sono quasi tutti presi dallo stesso ambiente ristretto, e sono quasi sempre degli infelici, o scemi od orfani, o, in altro modo disgraziati che cercano consolazione nell'amore, o giovani vergini e caste che si svegliano alla vita con tutte le ansie, le irrequietezze, gli ardori dei primi amori (1).

Novella più che romanzo per la brevità e la ristrettezza dell'azione, *Giovanni Episcopo* (2), quantunque scritto quando il D'Annunzio già aveva tentato il ro-

(1) G. D'Annunzio, *Terra vergine*. Roma, 1882. — *Il libro delle Vergini*. Roma, 1884. — *San Pantaleone*.

(2) G. D'Annunzio, *Giovanni Episcopo*. Napoli 1892.

manzo, trova qui il suo posto più acconcio. Ho già detto, e qui ripeto, che nell'esame complessivo dell'opera di uno scrittore non è necessario assolutamente tener conto delle novelle che per la loro indole non sono atte a far risaltare completamente tutta la personalità dell'autore, a cui meglio si presta, sotto tutti i rapporti e per infinite ragioni, il romanzo. Ma *Giovanni Episcopo*, quantunque novella, poi che è d'indole spiccatamente psicologica ed illustra con evidenza e precisione un caso, se non comune, almeno interessante della vita sociale ed umana, merita di essere esaminata.

Giovanni Episcopo è un essere malaticcio, debole, irresoluto, da tutti deriso e da nessuno amato. Per ciò bisognoso di amore, sposa una cameriera, donna cattiva, fredda, corrotta, che lo tradisce e lo rende completamente infelice, invece di dargli quei conforti e quelle consolazioni a cui egli ardentemente aspirava. Ne ha un figlio, Ciro, che è il solo essere che lo ami veramente e che lo sollevi dalle sue miserie. Ma la causa principale della sua infelicità è Wanzer, un uomo brutale, prepotente, da cui egli si sente inevitabilmente dominato, che lo maltratta come una bestia, lo comanda come un servo, gli toglie il denaro, gli seduce e batte la moglie, e Giovanni Episcopo, soltanto a questo ultimo insulto, stimolato dall'amore del figlio, più tosto che dalla ribellione della sua volontà e del suo odio, uccide Wanzer, il suo dominatore.

Giovanni Episcopo è un esempio tipico di suggestione: egli, debole di corpo e di mente, venuto

a contatto con un essere forte, sano, prepotente, prova un misto di attrazione e di repulsione indefinibile, ne subisce il fascino fatale pur avendo coscienza lucidissima della propria debolezza, della propria abiezione e dell'impossibilità assoluta di sottrarsi a quel fascino. Dopo una ferita avuta per sbaglio alla fronte ha paura del sangue e la narrazione dei fatti di sangue lo mette in orgasmo e gli toglie il sonno. Vive agitato da continue perturbazioni psichiche e va soggeto a parestesie, disestesie. Anche nell'armarsi la mano e compiere il delitto ha bisogno di eccitarsi colla evocazione del passato, dell'odio verso Wanzer e dell'amore verso la moglie ed il figlio, da cui è spinto contro Wanzer. Il D'Annunzio, quasi sempre, anche nei più tenui lavori, si è ispirato alla rappresentazione di tipi psichicamente malati, e quantunque in questo caso la prova sia breve, pure si può dire che egli ha dovuto avere presente qualche uomo simile coll'agio di poterlo studiare da vicino e di sorprenderlo nei diversi e molteplici fenomeni della sua vita, perchè è riuscito a darci un tipo morboso, vero e vivente.

Seguendo la moda del giorno il D'Annunzio ha concepito il romanzo ciclico, anzi diversi cicli di cui a me non è dato esaminarne completamente che uno, cioè il primo e solo una parte del secondo (1).

---

(1) I cicli di romanzi del D'ANNUNZIO sono: 1º ROSA, che comprende il *Piacere*, l'*Innocente*, il *Trionfo della Morte*; 2º GIGLIO, che comprende le *Vergini delle Rocce*, la *Grazia*, l'*Annunziazione*; 3º MELAGRANO, che comprende il *Fuoco*, il *Donatore*, il *Trionfo della Vita*. Di tutti questi finora sono stati publicati soltanto i primi quattro.

I romanzi della *Rosa*, che in questo fiore racchiudono il significato e l'ispirazione del contenuto, cioè l'amore carnale e violento, rappresentano la successione psicologica degli stati d'animo dello stesso *Io*. Il D'Annunzio romanziere è una specie di psicologo clinico, che prende, esamina, sviscera con tutti i mezzi dell'arte e dell'analisi scientifica l'anima e il corpo di un uomo; per ciò nei suoi romanzi, meno forse soltanto nel primo del ciclo della *Rosa*, trascura quasi completamente lo studio di ambiente non assolutamente necessario al caso suo. Il suo personaggio è un essere morboso, eccezionale, antisociale, per ciò non troverebbe modo di esplicarsi in un ambiente più o meno comune e volgare; vive in sè e per sè, non comprendendo e non essendo compreso dagli altri.

Il *Piacere* (1), quantunque sia il romanzo in cui più è evidente lo studio dell'ambiente, che è l'alta e corrotta società romana, pure può considerarsi come una biografia intima e fine del protagonista Andrea Sperelli, che è la sola figura che occupi tutta la scena, continuamente; lo studio dell'ambiente è completamente subordinato allo studio dell'uomo, e lo studio dell'uomo all'analisi di una sola anima. Andrea Sperelli, rampollo fiacco e degenerato di un'antica nobiltà vigorosa, ricco, intelligente, elegante, riesce in mezzo alle mollezze snervanti della vita mondana e degli amori, a raggiungere coll'arte la celebrità. Egli è « l'ideal tipo del giovine signore del se-

---

(1) G. D'Annunzio, *Il piacere*. Milano 1889, 3ª edizione.

colo XIX », ha gusto estetico finissimo, un culto per ogni sorta di bellezze, un paradossale disprezzo dei pregiudizi, una grande avidità del piacere fisico e intellettuale, aborre per natura e per educazione dal dolore. Nella espansione della sua forza sensitiva si distrusse la forza morale, ed egli prese l'abito della menzogna con sè e con altri sì da non poter mai riprendere su se stesso il libero dominio. « Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale ». « Tutte le cose della esistenza esteriore avevano su lui un gran potere di oblio, l'occupavano, lo eccitavano al godimento rapido dei piaceri mondani ». « La espressione verbale e plastica dei sentimenti in lui era sempre artificiosa, lontana dalla semplicità e dalla sincerità ». « Il suo spirito era essenzialmente formale. Più che il pensiero, amava l'espressione ». Egli, alla presenza di Elena, che vede per la prima volta, si domanda quanti l'hanno posseduta e ne soffre, perchè in sè ha una tirannica intolleranza di ogni possesso imperfetto; e quando egli lascia un'amante desidera la distruzione di quella donna da lui già goduta, a fin che non possa essere più d'altri, perchè egli pensa che il ricordo di lui debba bastare a riempire una intera vita. Natura eminentemente sensuale, nell'amore riacquista l'unità delle forze, dell'azione, della vita, riacquista la confidenza e la spontaneità. Dopo la convalescenza, purificato di spirito e di corpo, egli si sente rinascere alla vita, ma ad una vita nuova,

in cui la salute per lui « stava in una specie d'equilibrio goëthiano, tra un cauto e fine epicureismo pratico e il culto profondo e appassionato dell'arte ». Amore ed arte; ecco i canoni della vita di questo essere profondamente malato, mentalmente squilibrato.

Un'altra fase di questo stesso carattere si svolge nell'*Innocente* (1). Qui lo studio di ambiente è del tutto soppresso e noi non abbiamo dinanzi che Tullio Hermil, marito di Giuliana. Il drama dell'azione sta tutto in questo: Giuliana, in un momento di debolezza, e trascurata dal marito, cede all'amore di un altro, ma dopo questo amore, vano e passeggiero, ritorna all'amore del marito, il quale crede di poter riamare coll'ardore di prima Giuliana, sacrificando il frutto della colpa di lei, uccidendo l'intruso innocente.

Tullio Hermil è una natura morbosa, illogica, incoerente, in cui il pensiero predomina, senza però riuscire a distruggere la facoltà di azione; subisce potentemente l'influenza delle circostanze, dei fatti esterni, è volubile, freddamente analitico, ed anche nei più differenti e piacevoli stati d'animo è, suo malgrado, portato a vedere, ad osservare, a pensare a certi fatti, a certe particolarità quasi sempre spiacevoli e in opposizione al suo stato attuale. « Un suo speciale stato organico rinforzava una sua speciale tendenza, e questa tendenza diveniva un centro di attrazione, verso il quale convergevano gli stati e le

(1) G. D'Annunzio, *L'Innocente*. Milano, 1892.

tendenze direttamente associati, e a poco a poco le associazioni si propagavano. Il suo centro di gravità si trovava allora spostato e la sua personalità diventava un'altra. Silenziose onde di sangue e d'idee facevano fiorire sul fondo stabile del suo essere, a gradi o ad un tratto, anime nuove. Egli era *multanime* ». Egli è violento, sensuale, in lui l'istinto selvaggio domina la ragione e il sentimento: dopo una scena di gelosia con Giuliana, egli, in un impeto di desiderio, dimentica il tradimento, il disonore e la possiede; la perseguita, la tortura, l'opprime, ma il suo senso si risveglia ed egli non sa resistere, la sua carne si ricorda ed egli non sa dimenticare. Egli era insomma « un violento ed un appassionato consciente, nel quale l'ipertrofia di alcuni centri cerebrali rendeva impossibile la coordinazione necessaria alla vita normale dello spirito ».

Ma dove questo carattere raggiunge la sua completa ed esatta incarnazione in una forma clinica degenerativa è nel *Trionfo della Morte* (1), in Giorgio Aurispa. Questi occupa tutto il romanzo e ne costituisce l'oggetto unico, e poi che la essenza della sua degenerazione è psichica e sessuale, l'autore ha basato l'azione e l'analisi psicologica su una relazione d'amore tra Giorgio Aurispa e Ippolita. Ciò che dunque in questo romanzo può esservi di veramente interessante dal punto di vista dell'azione e dei personaggi è lo studio scientifico del carattere morboso di Giorgio Aurispa. Questo lo

(1) G. D'Annunzio, *Il trionfo della Morte,* Milano, 1894.

ha fatto prima di me il Roncoroni, ed io non avrei potuto, ritentandolo, far meglio di lui; e per ciò lo trascrivo (1).

***

[Esso (Trionfo della Morte) può considerarsi come una storia clinica d'una forma speciale di paranoia rudimentaria, su fondo geniale e degenerativo, complicata con fenomeni epilettoidi. Il delirio di gelosia, la follia del dubbio e le corrispondenti alterazioni della volontà sono i momenti essenziali della sindrome clinica. L'esattezza scientifica è un pregio particolare del D'Annunzio... Mancano naturalmente le ricerche che può fare soltanto lo scienziato nel suo laboratorio; ma l'anamnesi e l'esame psichico sono completi e l'elemento artistico — *l'opera di bellezza e di poesia* — concorre meravigliosamente a darci viva l'immagine dell'ammalato.

Giorgio è dominato dal bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura, ma sempre è tormentato dal dubbio di non essere amato completamente da Ippolita; quest'analisi è condotta in modo magistrale.

D'Annunzio vi si manifesta non soltanto un grande poeta, ma un grande osservatore. Il dubbio si complica nell'anima di Giorgio, si rende tormentoso — « Quale sarà la sua maniera d'amare? » pensa. « Quale sarà il suo segreto voluttuoso?... Perchè ella non potrebbe esser sorpresa da un desiderio vedendo

(1) *Archivio di Psichiatria,* del LOMBROSO, fasc. I del 1898.

passare un uomo?... Se io avessi il dono di guardarle nell'animo e la vedessi attraversata da uno di quei desiderii, sia pure come da un lampo, certo crederei macchiata la mia amante di una macchia indelebile e crederei morire di dolore. Io non potrò mai avere questa prova materiale, perchè natura vuole che l'animo della mia amante sia invisibile e impalpabile, pure essendo assai più del corpo esposta alle violazioni. Ma le analogie mi illuminano; la possibilità non è dubbia. Forse in questo istante medesimo, ella guarda dentro di sè una macchia recente, e la vede sotto il suo sguardo dilatarsi ». Il delirio va grado a grado trasformandosi. Egli si crede irresistibilmente legato a lei. Invano ella tenta mostrargli la sua completa soggezione, dandosi a lui perdutamente, senza riguardo, sacrificando ogni pudore; non per questo il delirio è vinto: soltanto prende un'altra direzione; egli si ribella all'idea di non poter fare senza di lei, che a poco a poco gli appare troppo inferiore alla donna, *gravis dum suavis*, che aveva creduto far sua.

Egli nota con una triste compiacenza, vedendovi la prova dell'inferiorità femminile, che ella ha troppa simpatia per gli oggetti esteriori, che la vita interiore, che per lui è la più alta, non esiste per lei; che ella è nata soltanto per l'ozio, pel godimento fisico. « È incredibile — egli osserva — la rapidità con cui ella assorbe la salute; e palesa la superiorità della resistenza alle cause morbose... Fino a oggi dalla sua bocca non è uscita mai una parola grave a rivelare una preoccupazione dell'anima. Tra me e

lei non corrono se non relazioni di sensibilità raffinata. Manca in lei il senso del ribrezzo e della pietà profonda. Manca pure ogni elevata spontaneità del pensiero: lo spirito di lei si lascia completamente plasmare da lui ».

Nulla è più triste e più vero di questa crudele analisi, appena interrotta da momenti di infinita tenerezza. « Il suo cervello, ingombrato da un ammasso di osservazioni psicologiche personali e apprese da altri moralisti, spesso confondeva e scomponeva tutto, fuori e dentro. Egli dava al suo spirito attitudini artificiose e irreparabili ». « Tu pensi troppo — gli osservava l'amante — tu segui troppo il tuo pensiero. Il tuo pensiero ti attrae forse più che io non ti attragga, perchè è sempre nuovo e sempre diverso, mentre io ho già perduto ogni novità. Nei primi tempi del tuo amore tu eri meno pensoso e più spontaneo. Non avevi ancora preso il gusto delle cose amare, perchè eri più largo di baci che di parole ».

Ma egli non può trattenersi dal domandarsi: « Che fa ella? Chi vede? Con chi parla? Quale atteggiamento ha verso quella persona che ella conosce, con cui convive?... Ognuna di quelle persone le toglie qualche cosa, toglie qualche cosa a me. Io non saprò mai quale influenza quelle persone abbiano esercitato su lei; quali sentimenti, quali pensieri abbiano suscitato in lei. Ella è bella, piena di seduzioni; ha quel genere di bellezza che flagella gli uomini e li fa desiderosi. In mezzo a quella orribile folla ella è stata desiderata. Il desiderio di un uomo trasparisce

da uno sguardo e lo sguardo è libero, e una donna è in balìa dello sguardo di chi la desidera. Che prova una donna accorgendosi d'essere desiderata? Non rimane, certo, impassibile. Deve avvenire in lei un turbamento, un qualsiasi moto, sia pure di ripugnanza, e sia pure di ribrezzo. Ora ecco che un qualunque uomo può turbare la donna che mi ama. Qual sorte di possesso è dunque il mio? » ecc. « Io bacio la tua fronte, e sotto la fronte si muove forse un pensiero che non è mio ».

Così l'orribile male, la piaga immedicabile lo torturava a sangue. Il pensiero di essere senza salvezza congiunto a lei gli era insopportabile, a lei isterica, sterile, plebea. Già nei momenti di nausea e in quelli di libidine sente di odiarla. Riusciti vani i tentativi di soffocare il tremito nel misticismo e nella musica, non trova che uno scampo; ucciderla: allora potrebbe forse cominciare una vita nuova.

Il sentimento di gelosia per giungere, senza causa adeguata, a un tale spasimo, bisogna che sorga in un organismo mentale profondamente degenerato.

L'ereditarietà nevropatica è infatti in Giorgio spiccatissima: uno zio paterno, che egli considera come il suo vero padre, è suicida per cause mal definite; una zia paterna è una beghina demente, ingorda; il padre è uno svergognato che sperpera la sostanza della casa ed è innamorato di una femmina perfida, infida, dalla quale ha parecchi figli illegittimi; un fratello è poco più d'un bruto, ladro, vorace, con molti e gravi caratteri degenerativi; una sorella soffre di mali fantastici, piena di inquietudini e di malinconie me-

diocri; un nipotino è malaticcio, microcefalo, precocemente senile, rachitico, panofobico, fragile come uno stelo, coi capelli così biondi da parer bianchi. In famiglia sono frequentissime e violenti le discordie.

Giorgio poi si sente vecchio a 25 anni; va soggetto a vere allucinazioni e ad accessi improvvisi durante i quali ha la chiara percezione del sopravvenire di un'altra personalità nel luogo della propria. Ha in certi momenti una grande ipersensibilità; in primavera lo assalgono turbamenti invincibili. Una volta sta quasi per darsi la morte nella camera stessa dove si uccise lo zio, e ne viene distolto dal rumore di un tarlo. Non sa considerare l'amore se non come un sentimento estetico morboso nella sua raffinatezza, quando non è solo un bisogno organico. È continuamente ozioso; soffre a tratti per intere settimane d'una specie di paralisi psichica, il cui sintomo primo è una incuranza profonda di ogni cosa, una indifferenza peggiore della più acuta sensibilità; talvolta un pensiero l'occupava unico, assiduo, il pensiero della morte.

Alle volte, al crepuscolo, soffre per la continua diminuzione della luce; altre volte si lamenta di vaghe sofferenze fisiche, di dolorazioni sorde ed erranti, di stirature e di formicolii fastidiosi, di vertigini e di incubo, di ripugnanze al cibo così gravi da rendergli insoffribile perfino la vista della carne rossa. È proclive al mistero, superstizioso, ha spirito contemplativo, inclina ai simboli ed alle allegorie; dà una grande importanza all'evocazione della data degli avvenimenti di sua vita; estrema sensibilità alla sugge-

stione visuale e verbale. « I varii sogni erano permanenti e i propositi sempre mutevoli, e la felicità era sempre lontana ».

I desiderii sessuali sono in Giorgio violenti: « Egli portava nel suo organismo i germi ereditati dal padre. Egli, essere d'intelligenza e di sentimento, portava nella sua carne la fatale eredità di quell'essere bruto. Ma in lui l'istinto diveniva passione; la sensualità assumeva quasi la forma di un morbo. Ed egli ne era appunto afflitto come di un morbo vergognoso. Egli aveva orrore di quelle febri che lo scaldavano d'improvviso, lo ardevano miseramente e lo lasciavano avvilito, arido e debole di pensiero. Soffriva di certi suoi bassi impeti come di una degradazione. Certi passaggi repentini di brutalità, come uragani su un colto, gli devastavano lo spirito, gli chiudevano tutte le fonti interiori, gli aprivano solchi dolorosi che per lungo tempo egli non riusciva a colmare. Nell'attimo in cui sopravveniva l'accesso, egli aveva la chiara percezione del sopravvenire d' un' altra personalità nel luogo della sua propria. Qualcuno, estraneo, penetrava in lui e s'impadroniva di tutta la sostanza, come un usurpatore irresistibile contro il quale ogni difesa era vana. Ed egli era di continuo perseguitato dal fatale pensiero di questa vanità di ogni suo sforzo ».

Ippolita, l'amante, non è peggiore nè migliore delle altre donne; ella abbandona il marito perchè è un essere volgare che le ripugna, forse perchè si sente lusingata dall'amore di un uomo intellettuale, che può offrirle una vita raffinata e signorile.

È figlia di una donna violenta, che percuote i figli senza pietà; è affetta da un male nervoso, una specie di istero-epilessia; ha pochi caratteri degenerativi; sebbene non ne vada completamente immune: la mandibola inferiore un po' risentita, il mento un po' lungo, le narici larghe. Ha una malattia della matrice che la rende sterile. È maestra nell'arte delle più raffinate seduzioni sessuali.

Con un tale *substratum* patologico, il decorso terribile degli eventi, che conduce ad un suicidio-omicidio, è in massima logico. Essendo l'elemento volitivo alterato, sempre corrispondentemente all'ideativo e all'emotivo, gli atti di Giorgio rimangono sempre sproporzionati all'effetto che vuole ottenere e alla sua intenzione. Così per rimproverare al padre la vita dissoluta, trascende in espressioni violenti; per purificarsi col contatto del popolo (!) va a cacciarsi nella plebe ributtante di malattia e di vizio che concorre al Santuario di Casalbordino; per liberarsi da un amore divenutogli insopportabile, non ha altro mezzo che di uccidere l'amante. Un tale carattere non può vedere come la vita diverrebbe sopportabile, forse bella, per lui che non è imprigionato dalla necessità materiale, nè dalle ambizioni, col lavoro, collo studio d'un alto problema, col desiderio attivo pel bene. Egli va a cercare la salvezza in tutto, fuorchè in quello che lo potrebbe salvare, e si perde volta a volta nell'amore dissoluto, nella contemplazione estetica, nel misticismo, nella musica, finchè si precipita nella morte.

L'assassinio di Ippolita forse diminuisce l'efficacia del libro: tanto più che in Giorgio non intervengono

speciali cause interne o esterne (allucinazioni, aggravamenti del delirio) a determinare lo scoppio di atti violenti; il delirio ha piuttosto subìto in lui una trasformazione che un aggravamento. Senza volere ammettere con Darwin che tutti i romanzi dovrebbero finir bene, pure sembrami che la nostra vita psichica, incatenata alle condizioni organiche, non sia meno tragica quando termina colla morte naturale che quando è spezzata in modo selvaggio e brutale dalla violenza.

Il suicidio di Giorgio è invece assai più logico, se non lo è interamente; egli è infatti da lungo tempo dominato dall'idea e dal bisogno della morte, che gli appare come l'unica salvezza; e le circostanze esterne concorrono potentemente a spingerlo al suicidio, come l'imitazione dello zio paterno, che egli considera come il suo vero padre, e il suicidio di uno sconosciuto e l'aspetto dell'infinita miseria umana al Santuario di Casalbordino, e l'annegamento di un bambino nel mare a San Vito, e la tragica morte di un figliuolo di contadini, e il ricordo di *Tristano* e *Isotta* che negli ultimi tempi si presenta a lui come una visione, e soprattutto il crudele malessere, l'amarezza mortale in cui annega.

Dal punto di vista scientifico sono poi affatto da respingersi alcune spiegazioni fisiologiche che il D'Annunzio dà del carattere di Giorgio. Così egli ne spiega la straordinaria sensibilità con una grande motilità della fibra sensitiva, e gli stati di coscienza dolorosi con una eccitazione anomala dei nervi; e il fatto che in Giorgio i pensieri e le immagini occupa-

vano la coscienza per un tempo indefinito, colla perdita della contrattilità dei vasi sanguigni encefalici.

Ed è strano che Giorgio, così acuto pensatore, creda che la grande massa del popolo abbia raggiunto il suo tipo definitivo, abbia definitivamente incarnato nella sua carne bruta la moralità dei suoi costumi. « Da quanti secoli — si domanda — per quante generazioni erasi perpetuato quel tipo immutabile? La specie umana aveva dunque un fondo inerte che permaneva sotto le ondulazioni delle forze mobili superiori. Il tipo ideale dell'umanità non era dunque nell'ignoto futuro, non era al termine ignoto di un periodo progressivo; ma poteva soltanto manifestarsi alla sommità delle onde, negli esseri più elevati ». Ma come Giorgio non si accorge che questo tipo definitivo non è che un'apparenza dovuta alla stabilità delle tristi condizioni esteriori per tanti secoli?

Qualche altro concetto fisiologico è invece molto acuto, e pare nasconda qualche parte di vero. Per esempio, spiega così l'ampiezza e la complicazione degli stati intellettuali di Giorgio: « Essendo per solito molto forte la passione ed essendo i più alti flussi infinitamente intricati, l'onda nervosa potentissima, invadendoli, diffondevasi non soltanto nei canali più permeabili, ma anche in un gran numero di canali meno permeabili, di ramificazioni lontane, cioè a dire l'onda percorreva non soltanto le vie già battute dall'esperienza di una serie di avi, ma anche le vie di recente aperte dalle esperienze individuali e quelle fino allora chiuse ».

Probabilmente nel vero è pure l'osservazione che

« il segreto dell'equilibrio, per l'uomo d'intelletto, sta nel sapere trasportare gli istinti, i bisogni, le tendenze, i sentimenti fondamentali della propria razza in un ordine superiore ».

Il carattere di Giorgio ci presenta insieme ad un grande sviluppo dell'intelligenza, l'esistenza di idee coatte di gelosia e di dubbio, e una profonda alterazione dell'emotività e particolarmente dell'affettività, alle quali si lega un grave disturbo della volontà.

Gli è che anche nella forma di paranoia rudimentaria le alterazioni psichiche non sono mai isolate che in apparenza, mentre la psiche è in realtà profondamente disorganizzata e disequilibrata. Questo profondo disturbo si rivela — si noti bene — coi momenti fondamentali del carattere epilettico: mancanza di sentimento morale e di affettività, sviluppo di idee superstiziose, disequilibrio delle facoltà intellettive, impulsività, irresistibilità degli atti, sdoppiamento della personalità, vertigine, e nella sfera sessale, coll'assoluta prevalenza della sensualità brutale e lasciva sul delicato sentimento affettivo.

Anzi tutto il libro dimostra l'infinita miseria delle due forme primitive dell'amore (il carnale e l'estetico), e potrebbe benissimo, come un altro romanzo dello stesso autore, intitolarsi ironicamente « Il *Piacere* ».]

***

Dalla realtà all' idealità, dallo studio dell'anima umana alla figurazione intellettuale del simbolo:

questa è la nuova evoluzione dell'arte del D'Annunzio, il passaggio dal ciclo della *Rosa* a quello del *Giglio*.

Nelle *Vergini delle Rocce* (1) il protagonista Claudio Cantelmo, disgustato dallo spettacolo basso di cupidigie volgari e di distruzione che vede nella capitale d'Italia, in Roma, va a rifugiarsi coi suoi sogni a Trigento, nel castello di alcuni suoi amici. Il principe Luzio, il capo della famiglia, antico nobile fedele ai Borboni, dopo la cacciata di questi si allontana dal mondo e ritiratosi in quel suo castello vive dei ricordi del passato. La moglie Aldoina è demente, e nella presente miseria vive nel sogno dell'antico sfarzo; i suoi due figli Oddo e Antonello sono già sotto la minaccia della follìa, e le tre figlie, le tre giovani principesse sotto l'influenza dell'eredità, della clausura, della rinunzia, sono sulla soglia della degenerazione ed hanno in sè germi funesti. Claudio Cantelmo trova in esse le virtù che insieme alle sue potrebbero generare il novello Re di Roma, e meditando su questa sua idea, segue, osserva continuamente, finemente ogni giorno, ogni momento le tre principesse. E poi che pensa che non può sposarne che una, egli cerca di trovare in una di esse l'eletta, e a volta a volta crede di averla trovata, ma poi si convince che è necessaria la fusione delle virtù di tutte le principesse per poter ottenere un figlio colle virtù degne del futuro Re di Roma. « Tutte sembravano nate a servire le mie volontà di perfezione in terra. E il doverle disgiungere l'una dall'altra mi offendeva

(1) G. D'Annunzio, *Le Vergini delle Rocce*. Milano 1896, 3ª Edizione.

come un disordine, mi irritava come un sopruso del pregiudizio e del costume ».

E quali sono le virtù delle tre principesse? Massimilla dice: « Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire »; ed Anatolia: « Io soffro di una virtù che dentro di me si consuma inutilmente..... Io posseggo i due doni supremi che amplificano l'esistenza e la prolungano oltre l'illusion della morte. Non ho paura di soffrire e sento sui miei pensieri e sui miei atti l'impronta dell'eternità »; e Violante: « Ho creduto di portare una corona e i miei pensieri sotto quel peso regale erano purpurei..... La memoria dell'infanzia è tutta accesa d'una visione di stragi e di incendi..... Ben è questa la compiuta effigie dell'Idea che i popoli terrestri intuirono confusamente fin dalle origini ». Claudio Cantelmo poi sente in sè la somma delle energie e delle virtù degli antenati; e fra essi trova esempi frequenti di disobedienza e ribellione al re, una tendenza originale a far parte da sè solo, a separarsi, a ben determinare la persona e la potestà propria: « Sembra che ognuno fondi la concezione della sua dignità sul fermissimo convincimento che l'essere uno è radice dell'essere buono e che ciò che è buono è tale perchè consiste in uno » ed è questo un carattere essenziale del dominatore, del despota avvenire. Vi è poi fra i suoi antenati un « esempio straordinario di una vita intesa tutta a combattere senza mai tregua..... uno dei più alti eroi della volontà e della costrizione », ardentissimo, prudentissimo e specialmente di un inaudito rigore nella disciplina a cui egli sottoponeva sè e la sua milizia.

Tutte queste virtù fuse e trasmesse ad un essere umano avrebbero formato il tipo ideale del futuro re di Roma.

***

Il metodo del romanzo del D'Annunzio è essenzialmente psicologico: non studii di ambiente, non lunghe e continue descrizioni, ma analisi di stati d'animo più o meno morbosi, più o meno complessi esistenti nel momento presente, da cui poi, col racconto e colla evocazione degli antichi ricordi, getta uno sguardo sul passato. Egli mette come punto concentrico intorno a cui debbono aggirarsi tutte le rappresentazioni, le azioni dei romanzi, un uomo; e quindi parte dal concetto dell'uomo « modello del mondo » e lo rappresenta in sè nel suo universo che è la sua vita interiore. Ogni suo romanzo, come egli stesso dice nella lettera di dedica a F. P. Michetti premessa al *Trionfo della Morte*, è la successione degli stati della conscienza di una persona manifestantesi nel suo triplice modo (sensuale, sentimentale, intellettuale); non è una favola, ma la continuità di una esistenza individua. E nella prefazione al *Giovanni Episcopo* il D'Annunzio già aveva scritto: « Penso che troverete qui i primi elementi di una rinnovazione proseguita poi nell'*Innocente* con più rigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile. Tutto il metodo sta in questa formola schietta: « Bisogna studiare gli uomini e le cose direttamente senza transposizione alcuna ». Ciò che però non ha

mostrato di fare in pratica perchè i personaggi da lui creati sono tutt'altro che comuni e facilmente osservabili, ma più tosto artificialmente composti coll'aiuto della filosofia individualista, della psicologia e anche della psichiatria.

Ma se lo studio dunque è eminentemente psicologico, la descrizione non deve credersi per ciò assolutamente esclusa, anzi sapientemente trattata serve benissimo a rompere la monotonia dell'analisi e della narrazione, mentre che inquadra esattamente e con apparenza di realtà la scena in cui i personaggi si muovono e pensano, e si presta facilmente a dare al romanzo un certo carattere attraente risultante dalla correlazione simbolica dell'anima umana coi fenomeni della natura. Così, ad esempio, nella convalescenza di Andrea Sperelli è bello e misterioso quel mare ora limpido, ora fosco, argenteo sotto il cielo d'estate, nero sotto le notti senza luna, che colla calma o la tempesta delle sue onde sembra consolarlo o seguirlo nelle sue fantasticherie (Il *Piacere*). Così l'olmo che agitato dalla brezza mattutina lascia cadere in pioggia lenta, molle, soave i suoi fiori freschi ed odorosi; così l'usignuolo che sulla cima del vecchio cipresso, al cospetto della casa d'amore, trasfonde nei trilli, nei gorgheggi, negli acuti del suo canto melodioso, l'amore, il piacere, il timore della sua natura (L'*Innocente*). Così Demetrio, lo zio di Giorgio, pallido, curvo, che improvvisa sul violino una musica malinconica, cogli occhi fissi alla finestra in cui s'inquadra un paesaggio d'autunno « mite e nubiloso », ergendosi tratto tratto al soffio dell'ispi-

razione; così il pellegrinaggio a Casalbordino, in cui, quantunque manchi la potenza psicologica dell'osservazione, si ammira il colorito, la vivezza, la verità con cui sono ritratti genti e costumi caratteristici; così la sinfonia marina che Giorgio sul promontorio del Trabocco sentiva approfondita e sublimata da un senso simbolico e misterioso in quel mare grandioso, armonico, profondo, immenso sotto la grande calma dei meriggi estivi e nell'agitarsi delle onde incalzanti; così la rievocazione descrittiva dell'amore di Tristano ed Isolda fatta con tanto calore entusiasta e circondata di tanta nebulosità mistica da rendere intensa e sentita l'illusione di quella passione tragica, di quell'amore insaziato, tormentoso ed ineffabile che si appaga solo nell'oblio della morte, quando l'anima umana si perde « nell'infinito palpito dell'anima universa » *(Trionfo della Morte)*. Così l'acqua viva ed impaziente che dopo tanti anni di clausura circola di nuovo e zampilla dalla muta fontana del parco di Trigento, ecc. *(Vergini delle Rocce)*.

Nelle descrizioni, anzi, si potrebbe considerare come un verista, perchè alla precisione e finitezza di particolari accoppia quel metodo proprio del realismo, consistente non nella vera descrizione, ma nell'impressionismo. Ma la ragione di ciò noi la possiamo trovare nei canoni estetici del D'Annunzio, per cui la parola deve essere un cesello, l'arte una riproduzione impassibile della natura. E fin dalle sue novelle si osservano descrizioni minute, colorite, piene di particolari qualche volta inutili e di aggettivi significanti colori e che debbono dalla mente del let-

tore venir cambiati in imagini definite; e così poi più o meno in tutti i suoi romanzi in cui postosi dinanzi un qualche oggetto vuol ritrarlo tutto a poco a poco nella sua più piccola particolarità.

***

Lo stile, qualche volta, è in armonica corrispondenza col pensiero e aggiunge efficacia alla rappresentazione estetica. Così nel *Giovanni Episcopo* lo stile a sbalzi, con i periodi brevi, singhiozzanti, sconnessi o meglio messi insieme come una fuga di pensieri, ritrae esattamente quasi sempre il modo di parlare d'uno squilibrato, e riesce a dare quella tinta mistica e pietosa al fatto e al personaggio che, così presentato, è vero ed efficace. Così pure nell'*Innocente* e forse anche nel *Piacere;* ma nel *Trionfo della Morte* e nelle *Vergini delle Rocce*, quantunque posteriori, è più visibile l'affettazione dello stile e della lingua.

La ricercatezza e la cesellatura delle parole e delle costruzioni ispirate ai secoli aurei della lingua italiana è già molto evidente fin dalle prime novelle in cui perfino l'uso di certi nomi propri del quattrocento, come Lanciotto, Giuliana, ecc., tradisce la preparazione e lo studio che il D'Annunzio scrivendo doveva fare sull'arte di quel secolo. Ed egli ci mostra chiaro il suo pensiero nella prefazione al *Trionfo della Morte* che è come la sua professione di fede estetica, dicendo che vuole la prosa varia di suoni e di ritmi come un poema, prosa plastica e sinfonica, ricca di imagini e di musiche, e la lingua presa nella

sua primitiva purezza ed abondanza, la lingua vera rampollata dal « denso tronco latino ».

Sotto il pretesto del rinnovamento e della perfezione della lingua si scorge facilmente una giustificazione pel ritorno alla preziosità che non è un fatto nuovo nell'evoluzione dello stile letterario. Essa fu messa innanzi e giustificata prima in Francia dai decadenti e specialmente da Teofilo Gautier e da Carlo Baudelaire.

Pel Gautier il poeta non doveva avere più ingegno di un paziente operaio e tutta la sua cura doveva esercitarsi a raccogliere e ben disporre vocaboli, più o meno espressivi nel loro suono, senza aver riguardo ai concetti o alle idee; per ciò nelle poesie del Gautier se ne trovano moltissime che mancano assolutamente di qualsiasi ispirazione e che servono soltanto a ritrarre, ad esprimere imagini e idee comuni e volgari che di poetico non hanno nè pure il nome. Ma poi che egli forse sentiva in sè la vacuità di tale sterile esercizio meccanico non scaldato da un soffio di vivida ispirazione, volle quasi a sua scusa, giustificarlo. « Lo stile della decadenza, egli scriveva (1), non è altro se non l'arte pervenuta a quel punto di estrema maturità cui volgono, prossime al tramonto, le civiltà che invecchiano: stile ingegnoso, complicato, sapiente, pieno di gradazioni e di ricercatezze, estendente sempre i limiti della lingua che prende qualche cosa

---

(1) Prefazione ai *Fiori del male* di C. BAUDELAIRE. Trad. ital. Milano 1894.

a tutti i vocabolari tecnici, colori a tutte le tavolozze, note a tutti i tasti, sforzandosi ad esprimere l'idea in quello che ha di più ineffabile, e la forma ne' suoi contorni vaghi o fuggevoli, ascoltando per tradurre le confidenze sottili della nevrosi, le confessioni della passione che invecchiando si deprava, e le strane allucinazioni dell'idea fissa che volge alla follìa. Questo stile di decadenza è l'ultima parola del Verbo che tutto deve esprimere e spinto all'ultimo limite, ..... si può ricordare la lingua già striata dalle chiazze verdognole, della decomposizione e come infrollita del basso impero romano, e le raffinatezze complicate della scuola bisantina, ultima forma dell'arte greca caduta in deliquescenza; ma è l'idioma necessario e fatale dei popoli e delle civiltà nei quali la vita fittizia si è sostituita alla vita naturale ed ha sviluppato nell'uomo bisogni sconosciuti..... All'opposto dello stile classico ammette l'ombra, e in quell'ombra si agitano confuse le larve delle superstizioni, i torvi fantasmi dell'insonnia, i terrori notturni, i rimorsi che trasaliscono e guardano indietro al più piccolo rumore, i sogni mostruosi, le fantasie oscure delle quali il giorno si stupirebbe, e tutto ciò che l'anima in fondo al suo più profondo ed ultimo recinto accoglie di tenebroso, di difforme e di veramente orribile ».

E il Baudelaire nella stessa prefazione, citata dal Gautier, così si esprime: « Non sembra al lettore, come a me, che la lingua dell'ultima decadenza latina — estremo sospiro di una persona robusta, già trasformata e preparata alla vita spirituale — sia specialmente propria ad esprimere la passione quale

l'ha sentita e compresa il mondo poetico moderno? Il misticismo è l'altro polo di quella calamita di cui Catullo e la sua banda, poeti brutali e puramente epidermici, non hanno conosciuto che il polo della sensualità. In quella lingua meravigliosa il solecismo e il barbarismo mi sembrano rendere le negligenze forzate di una passione che si oblìa e si beffa delle regole. Le parole, accolte sotto un concetto nuovo, rivelano la bella imperizia del barbaro del Nord ginocchioni in faccia alla bellezza romana. Perfino il bisticcio, quando attraversa quei pedanti balbettamenti, non rappresenta la grazia selvaggia e barocca dell'infanzia? »

Il Nordau, il quale pure cita in parte questi passi del Gautier e del Baudelaire, dice che la descrizione che essi fanno dello stato psichico che dovrebbe essere espresso mediante lo stile decadente non è altro che la descrizione della costituzione intellettuale di degenerati mistici con tutto ciò che è loro relativo, cioè: idee nebulose, fughe di concetti astrusi privi di forma, pervertimenti e depravazioni, ansiomanie e impulsi incoercibili. In seguito poi, osserva che il latino della decadenza lungi dall'essere atto ad esprimere nuove gradazioni del sentimento e del pensiero, spicca invece per la sua incapacità di riprodurre i più semplici processi del pensiero e per la sua straordinaria povertà, essendo rustico e difettoso in seguito all'imbarbarimento dei costumi, della lingua, del senso estetico.

Se il Gautier ha voluto riferirsi proprio ai tempi dell'ultima decadenza latina, cioè posteriore alla ca-

duta dell'Impero d'occidente, il Nordau ha ragione così criticando perchè il trionfo dei barbari da una parte aveva violentemente col nuovo regime spento ogni vita letteraria, e il Cristianesimo dal canto suo se giovò all'incremento della vita intellettuale, nocque alla lingua, quasi disprezzando la purezza dello stile e della lingua, *quia indignum vehementer existimo, ut verba caelestis oraculi restringam sub regulis Donati*, come diceva papa Gregorio. Così si ebbe quella lingua povera, disadorna che era il primo germe del volgare idioma. Ma probabilmente il Gautier avrà voluto riferirsi ai primi secoli della decadenza latina, quando cioè la letteratura romana imbastardita dal prevalere dei diversi dialetti e delle diverse lingue parlate dai forestieri a cui era allora stata concessa la cittadinanza romana, ed anche dall'evoluzione e dalla trasformazione rapidissima del pensiero e delle idee, si era arricchita e nello stesso tempo corrotta coll'aggiunta di nuovi vocaboli, colla trasformazione di antichi significati. In quell'epoca di rovinosa decadenza letteraria, in cui l'originalità feconda delle giovani letterature era da lungo tempo esaurita, mancando le idee nuove e i concetti originali si sentì naturalmente il bisogno di concentrare lo studio sulla forma, quindi sullo stile e sulla lingua, ed è questo a punto il tempo di quella stragrande fioritura di scuole di gramatica e di retorica. Sorse così quell'affettazione ora ampollosa ora troppo semplice, ma sempre viziosa dello stile, e quella ricerca vana e affannosa della preziosità della lingua; e non mancò nemmeno chi, come

M. Cornelio Frontone, si rivolse, ma senza ottenere lo scopo, allo studio e alla imitazione degli scrittori classici, dei secoli aurei della letteratura romana. È questo un fatto che facilmente si può riscontrare più d'una volta in tutte le letterature antiche e moderne, ciò che però non basta sempre a giustificarlo.

Anche in Italia, quando per il lungo e continuo contatto delle genti straniere la lingua si era corrotta ed imbastardita, non mancò chi dando prova di patriottismo e di cultura fondò scuole di retorica e di gramatica, volendo collo studio e l'imitazione degli antichi classici modelli riportare la lingua alla primitiva aurea purezza, e furono questi i puristi. Essi però, come sempre avviene, per ottenere la massima purezza e la massima semplicità riuscirono a darci uno stile contorto a forza di volere essere troppo semplice, una lingua arcaica a forza di volere esser prettamente italiana. Essi non compresero che il tempo passa, il pensiero si svolge, si ampia, si perfeziona, le idee si moltiplicano, cambiano, spariscono; e che, come ogni tempo ha il suo ideale e il suo carattere, così deve averlo lo stile e la lingua che debbono esprimerlo; e che si può lodare lo stile e la lingua aurea e pura del passato senza però crederla, dopo più di cinque secoli, ancora in armonia col pensiero nuovo. E questa fu la loro colpa, questa fu la loro illusione. Ma se in quei tempi la lingua italiana poteva reclamare urgentemente un tal metodo di cura per evitarle quella rovina che avrebbe potuto infelicemente trasformarla, essa non può, anche oggi, ritenersi in quelle tristi condizioni.

La letteratura italiana dopo tanti secoli di vero servaggio è giunta oggi, se non per il contenuto almeno per la forma, ad una completa autonomia, emancipata del tutto dall'imitazione straniera e i nostri migliori scrittori hanno una forma che ben può dirsi prettamente italiana che del nostro carattere, del nostro popolo ritrae perfettamente l'indole e le particolarità. A che dunque rivolgersi ancora ai secoli aurei, alla semplicità rozza del duecento, alla semplicità pura del trecento, o ispirarsi alla lirica amorosa ed ai componimenti del volgare toscano del quattrocento? Se questo ritorno all'antico era giustificabile e per ciò sopportabile quaranta o cinquanta anni or sono, non è più necessario ai tempi nostri; e se le derisioni per gli eccessi della reazione non mancarono ai puristi che pur erano a ciò mossi dal sentimento caldo dell'amor di patria, tanto meno dovrebbero essere risparmiati ai moderni rigeneratori della nostra lingua che non cedono che all'impulso della imitazione straniera nell'idea, e alla predilezione e al bisogno dello strano nel fatto.

In Francia la teoria dello stile della decadenza sorse per un fatto semplice e naturale che la giustifica in parte. Perchè quando al classicismo successe clamorosamente la rivoluzione romantica, si trattava non solo di una vasta e completa modificazione di pensieri e di imagini, di tutto il mondo che costituiva l'essenza e il contenuto dell'arte, ma anche di dare al pensiero nuovo la forma nuova che per esso era nata e che legittimamente doveva rivestirlo. Combattendo per lo svecchiamento e per la rinnovazione

della lingua il romanticismo proclamò questa teoria che non è che una parte della teoria estetica dell'arte per l'arte. Ma mentre qualcuno dietro Victor Hugo, trasportato dalla potenza e dalla vastità della concezione di lui lasciò ben presto le questioni secondarie su cui aveva già ottenuta la vittoria e andava ad inaugurare l'êra di una letteratura sociale, altri come il Gautier, e, dopo di lui il Baudelaire e tutti i parnasi e i decadenti, rimasero alla questione della lingua ed innalzarono a scopo supremo di tutta l'arte ciò che non era che una piccolissima questione di tutta una vera e nuova teoria, un semplice canone di tutto un programma di rivoluzione.

Ma in Italia però mancò tutto questo e, a meno che il D'Annunzio non aspiri alla gloria di restauratore della scuola del purismo, dovrebbe comprendere che essendo l'affettazione, in tutto, ed anche nella letteratura, detestabile, nessun vero merito, nessuna gloria potrà a lui venire da questa esercitazione stilistica e linguistica sterile ed inutile.

---

II.

## GABRIELE D'ANNUNZIO, poeta

Canto novo — Intermezzo — L'Isottèo — La Chimera — Elegie romane — Poema paradisiaco — Odi navali — Tecnica — Arte.

Se nella poesia noi ci limitiamo ad ammirare la vivezza delle imagini belle e brillanti, la potenza delle evocazioni storiche o fantastiche, le meraviglie sorprendenti dell'artefice che incide e cesella, senza dubio il D'Annunzio è un poeta, anzi un forte poeta. Nelle sue poesie la finezza dell'espressione, l'altezza lirica dello stile, la misura e il senso poetico, l'armonica fusione e la sapiente alternanza dei diversi elementi estetici come la descrizione, la narrazione, l'invocazione, ecc., sono sempre sapientemente usate.

Quale sia il carattere del contenuto e della maniera delle poesie del D'Annunzio è difficile dire, poi che egli non ha che molto raramente seguìto la propria ispirazione, ma ha preferito modellarsi sugli altri.

Il *Canto Novo* (1) è un inno continuo alla natura, all'amore, alla poesia e per questo concetto comune ispiratore, queste poesie potrebbero considerarsi come un poemetto. La prima e seconda parte è di carattere esclusivamente soggettivo, nella terza vi è qualche accenno di narrazione e di tanto in tanto vi si sente l'amor del prossimo che poi domina nella quarta ed ultima parte. Ma qui non più vi si trova quella forza e quella vivezza di imagini e di espressioni spontanee, ma vi si sente lo sforzo, la maniera e dal lato artistico sono senza dubio inferiori a quelle amorose e soggettive che cantano le gioie e le ebrezze dell'anima propria. Si comincia a vedere fin da questo lavoro apparire il concetto fondamentale e ispiratore di tutta l'arte successiva del D'Annunzio, cioè che l'amore e la poesia sono le espressioni più nobili e più potenti della vita dell'uomo.

È troppo evidente qui l'imitazione dal Carducci: eccetto le ultime poesie di questo *Canto novo* che sono rimate, le altre sono poesie barbare; i metri: l'esametro, il pentametro, ecc., le strofe: l' asclepiadea, l'alcaica, ecc. Vi è abondanza di parole nuove, ricchezza di aggettivi coloriti ed efficaci; domina la descrizione viva e smagliante della natura, i ricordi mitologici, le reminiscenze e le rievocazioni dei poeti classici greci e latini; i paragoni e le similitudini esagerate proprie della poesia barbara del Carducci, senza tuttavia raggiungere quella grandiosità di

(1) G. D'ANNUNZIO, *Canto Novo*, Roma, 1882.

imagini, quella larghezza di cultura classica che rende più densa di ricordi, più varia di raffronti, più alta di ispirazione la poesia del nostro massimo poeta.

E quando vuol liberarsi dall'imitazione del Carducci e cerca in se stesso l'ispirazione, cessa quella forza che fino allora aveva dato altezza al concetto, potenza alla espressione, e ci troviamo in presenza all'*Intermezzo* (1) che come poesia non ha nè meno altissimi pregi di forma, in mancanza della importanza del contenuto. È un inno continuo alla carne, e qui il carattere dell'amore è l'amore delirante, appassionato, sensuale, sodisfatto che solo una volta sente la sua vacuità e la sua impotenza nella stanchezza della carne, nella tendenza dell'anima verso l'ignoto, ma anche questa aspirazione ha in fondo la ricerca del piacere nuovo, del godimento strano :

Oh ! stanchezza indicibile d'aver
sempre sul capo il ciel mite ed immite !
Chi potrà darmi un qualche nuovo senso ?
(*Quosque eadem ?*).

Solo in fine egli sente la vacuità e l'inutilità della sua poesia amorosa e della sua vita vana che si sfibra nel godimento sterile, e mentre invoca l'aurora e chiama i venti a fin che portino « oltre le infami sirti » la sua vela, esclama :

Resti dietro di me la mia vergogna
con le delizie morte

(1) G. D'ANNUNZIO, *Intermezzo* (scritto nel 1883). Milano, '95.

e co' fiori e co' frutti di menzogna
in su l'arbori morte.
Una più larga vita il cuor mio sogna
e una più fiera morte. *(Finale)*.

La poesia dell'*Intermezzo* è ancora più strettamente soggettiva e essa non può avere come tale una grande importanza; tanto più poi in questo caso in cui il carattere esclusivamente predominante dell'amore, lo rende simile ad uno sfogo erotico sterile e personale, utile soltanto ad eccitare i sopiti sensi come una qualunque lettura lasciva. Anche nella tecnica, abbandonato il verso rude, ma efficacemente scultorio della poesia barbara armoniosamente cadenzato, quantunque senza rima, ritorna alla forma più molle e più facile delle terzine e dei sonetti le cui cadenze finali cullano, deliziosamente sfibranti, il senso dell'udito.

Quasi che egli stesso fosse stato conscio della inferiorità poetica del suo *Intermezzo* e sentisse in sè la difficoltà di diventare potente ed efficace seguendo se stesso, cerca di rialzarsi e di temprarsi a più ardui voli, ispirandosi alla pura ed amorosa espressione della volgare poesia toscana del quattrocento e scrive *L'Isottèo e la Chimera* (1), in cui colla guida di Lorenzo de' Medici e del Poliziano compone cantate, cori, ballate. Ma anche qui il concetto è soggettivo quasi sempre: nell'*Isottèo* come nella *Chimera*, domina l'amore che è il fondo, l'es-

(1) G. D'Annunzio, *L'Isottèo e la Chimera* (scritte nel 1885-1888). Milano 1890.

senza, la causa di tutta la poesia colle sue imagini lascive, le sue reminiscenze erotiche. Nell'*Isottèo* poi vi sono delle poesie esclusivamente narrative e descrittive evidentemente ispirate dallo studio dell'epoca; nella *Chimera* invece si incontrano spesso poesie simboliche come le « Imagini dell'Amore e della Morte » i « Sonetti delle fate » e in parte anche i « Sonetti dell'Anima » e qualche altro sparso qua e là. Se ne trova qualcuno di ispirazione campagnuola come le « Rurali ».

In complesso mostrano palesemente di essere componimenti fatti per esercizio poetico, perchè mentre nella forma presentano la massima varietà di metri e di strofe, accuratamente composte e cesellate, mancano di varietà, d'importanza e di altezza di concetti e si vede chiaramente che il pensiero è sacrificato quasi sempre alla rima e alle esigenze del metro. Ed anzi anche qui compare l'idea già precedentemente dal D'Annunzio affermata, dell'importanza cioè della poesia in sè come componimento artistico, esclusivamente tecnico. E nei sonetti a Giovanni Marradi in onore della nona rima, egli così finisce:

> O poeta, divina è la parola;
> ne la pura Bellezza il ciel ripose
> ogni nostra letizia, e il verso è tutto.

Non è ora opportuno vedere a quali cause si debba questa idea, nè di mostrare quali e quanti in ciò abbiano preceduto il D'Annunzio: questo spetta alla critica scientifica, possibile solo allor che

il complesso delle tendenze dell'arte dell'autore risaltano chiaramente dall'insieme dall'esame di tutte le sue opere.

Ed anche qui, come già nell'*Intermezzo*, dopo aver consumato il suo estro in una poesia vuota e snervata, ricomparisce l'idea di una rigenerazione letteraria che, comprendendo la sterilità di una poesia solamente amorosa e soggettiva, tenta ispirarsi alla vera vita, làrga ed universale, palpitante di gioia e di dolore. E nell'ultima poesia dell'Epodo, « al poeta Andrea Sperelli » esclama:

Sperelli, piange nel tuo cor profondo
L'Anima alfine, disperata e sola?
Fa che raccolga ogni dolor del mondo
. . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . il tuo cor franto
Gema il verso che esulta e che consola.
Apri una vena al tuo già chiuso pianto
Corra improvviso un caldo flutto umano
Per le tue strofe e s'oda alto lo schianto.

Ma più che nel contenuto è visibile l'imitazione nella forma e nella tecnica, e se se ne eccettua qualcuna, specialmente della *Chimera*, dovuta ad imitazione straniera, le altre sono tutte informate allo studio imitativo del nostro quattrocento. Da una nota e dichiarazioni dello stesso D'Annunzio noi sappiamo che il « Rondò pastorale » è composto metricamente sopra un esemplare di Clemente Marot; altri quattro a similitudine di quelli attribuiti a Francesco Villon; un altro segue le regole di Carlo d'Orléans; l' « Outa occidentale » è una imitazione di un metro giapponese di poesia nazionale detta

« Outa »; « Booz addormentato » è imitato da Victor Hugo; il « Trionfo d'Isotta » e la « Cantata di Calen d'Aprile » sono eseguite alla maniera di Lorenzo de' Medici. Nei metri riproduce esattamente quelli del quattrocento: usa le ottave, le sestine in nona rima, proprie di quella poesia toscana, ed i componimenti sono di genere narrativo, ballate, cantate, cori. Perfino poi nella lingua si nota il solito accurato studio del D'Annunzio, tormentato dalla ricerca della perfezione e dell'espressione della parola, e troviamo molte parole, efficacemente usate in queste poesie, come « picciolella » per « piccoletta », « aulorosa » per « odorosa », « paliscalmo » per « palischermo » e molte altre, senza tener conto dell'abuso di parole anche oggi usate in poesia, ma di carattere più tosto antiquato come « aulìano », « reina », « veggendo », e specialmente poi frasi e modi di dire speciali alla lingua ed alla poesia di quel secolo.

Colle *Elegie Romane* (1) il D'Annunzio ritorna all'imitazione del Carducci, ma vi mette però tanta parte di suo da sembrare quasi originale. È senza dubio un notevole progresso sul *Canto Novo*. È anche qui la nota amorosa e soggettiva che domina ma non tanto invadentemente, quantunque trovi modo di manifestarsi in quasi tutte le Elegie, sia che presentino un carattere amoroso, o fantastico o storico. Ma qui non è lo stesso amore delle precedenti poesie: da

(1) G. D'Annunzio, *Elegie Romane* (scritte nel 1887-1891), Bologna, 1892.

queste Elegie comincia nella poesia del D'Annunzio un altro indirizzo, un'altra manifestazione dell'anima più esperta, più disillusa, e qui non è più l'amore ardente, impetuoso, sensuale, descritto nella passione e nella sodisfazione del godimento, ma l'amore che finisce, che si strugge nell'abbandono, un amore triste e malinconico che è un rimpianto e si dispera nell'impotenza della sua resurrezione. Qualcuna e mistica e simbolica nel concetto come « Sera mistica », « In S. Pietro », « Felicem », ecc.; altre più propriamente storiche come « Nioben » che è un'evocazione di Ovidio esule, come « Ave, Roma » che è un inno inalzato alla gloria imperitura dell'Urbe.

Il D'Annunzio mostra in queste Elegie una impressione della natura forte, possente, e le sue imagini sono vive, colorite, splendenti; le visioni ampie, le osservazioni precise; ed è considerevole la potenza di evocazione e la larga imaginazione, basate su una estesa e sana associazione di idee per cui da un oggetto apparentemente semplice e comune trae tanti pensieri, vede tante particolarità, intuisce tanti rapporti; e alternando artisticamente la parte psicologica soggettiva colle descrizioni dei luoghi e della natura ottiene l'effetto non facile di dare maggior vivezza e verità alla scena.

La forma di questi componimenti, come si può supporre dal titolo, è elegiaca, in distici, e il verso è tecnicamente perfetto, l'aggettivo proprio e frequente, il ritmo dolce e armonioso; e nella fattura del verso, negli aggettivi abbondanti e coloriti, nella ricchezza ed evidenza di imagini, nei ricordi

mitologici e storici, richiama facilmente la maniera del Carducci. Qualche volta cedendo alla ricerca della soverchia raffinatezza della cesellatura poetica, riesce manierato, stentato, inefficace, ma per fortuna in queste Elegie molto di rado ci è dato d'incontrarci in simili casi.

La tendenza sentimentale e malinconica delle *Elegie Romane*, nel *Poema paradisiaco* (1) si inasprisce e si allarga. Domina sempre qui, e forse più che negli altri, la nota soggettiva, ma non è più l'amore soltanto, ma anche l'arte, la vita, l'anima con tutti i suoi dolori, con tutte le sue tristezze, raramente, anzi quasi mai, colle sue gioie. L'amore è languido e malinconico, spesso anche triste e disperato, pieno di rimpianti del passato e di evocazioni dolorose. « In vano » è un inno sconsolato all'arte e alla gloria per cui tutto si soffre senza forse mai arrivare a goderne; poi si rivolge all'« Anima » che si addolora del suo presente stato e dispera dell'avvenire; ma presto con « Hortus conclusus », « La passeggiata », ecc. comincia a dominare la nota amorosa, quantunque triste. Qualcuna è di soggetto storico, mitologico, simbolico come « Napea », « Najade », « La donna del Sarcofago », ecc.; qualcuna è descrittiva come « O Rus », « Le foreste », ma sono in piccol numero e raramente si elevano a pensieri sublimi, ma si limitano a ritrarre la natura; qualcuna è triste come « Un ricordo », « La buona voce », « Le tri-

(1) G. D'ANNUNZIO, *Poema paradisiaco* (scritto nel 1891-92), Milano, 1893.

stezze ignote », ecc., in cui si sente alitare quella indefinita e incomprensibile tristezza che in certi momenti assale improvvisamente e indicibilmente l'anima nostra; qualcuna è di tinta profondamente pessimista come « L'Incurabile », « Suspiria de profundis », ecc., in cui le idee di morte, di sconforto, la disperazione del patimento, l'invocazione della morte come fine di tutte le sofferenze sono potentemente scolpite e penetrate.

Vi è in complesso più sentimento e meno artificiosità di stile delle altre precedenti poesie, meno raffinatezza e ricercatezza d'espressioni e di parole. È notevole pure la mancanza quasi assoluta dei ricordi, delle evocazioni e citazioni di poeti antichi greci e latini, e di donne dai nomi pagani, di cui aveva nel passato fatto troppo uso. E d'altra parte in nessun poema del D'Annunzio è così palese lo scopo di varietà e di perfezione tecnica: tutte le strofe sono tentate, dalle terzine e dalle quartine, alle sestine, alle ottave, alla saffica, ecc.; tutti i metri sono stati provati dai senari e dai settenari, agli ottonari, agli endecasillabi, ecc.

Le *Odi Navali* (1), ultimo componimento poetico del D'Annunzio, non presenta tutti i caratteri delle altre poesie a causa non solo della sua brevità, ma principalmente del carattere di occasione. Dopo qualche ode in onore della marina, in occasione del varo di navi, ecc., vengono quelle dedicate all'Armata d'Italia per la morte dell'ammiraglio

(1) G. D'ANNUNZIO, *Odi Navali*, Milano, 1893.

Saint-Bon, e dopo le invocazioni alle glorie navali e alle speranze di vittoria e di potenza della marina italiana, narra le vicende brevi ma penose della malattia e in ultimo la morte dell'ammiraglio. In ognuna vibra sovrana e potente la nota dell'affetto e dello sconforto e l'impeto lirico, ed è notevole l'altezza dei concetti, la poesia dei ricordi e delle rievocazioni che assume una tinta mistica, sconsolata. Specialmente l'ultima, in morte dell'ammiraglio, per la forza del sentimento di sconforto che vi vibra, per la evidenza delle imagini colle quali rievoca la vita e le battaglie di lui, per l'augurio della morte in mezzo alla battaglia ed al mare che era stato la sua vita e il suo sogno, riesce una delle più forti e commoventi.

I metri vari contribuiscono col loro suono e colle loro cadenze a far meglio risaltare la tristezza del soggetto ; ed una prova felicemente riuscita è specialmente l'ultima, in cui il ritmo del metro è così accentuato da dar colle sue cadenze l'idea del ritmo delle campane che suonano a morto.

***

Concludendo: la poesia del D'Annunzio è principalmente ed esclusivamente soggettiva e amorosa. Sia che canti l'amore appassionato ardente nell'*Intermezzo*, sia che si culli nella malinconia delle *Elegie* o si disperi nelle tristezze del *Poema paradisiaco ;* è sempre la nota più saliente, dominante, invadente nelle sue creazioni in cui molto di rado e quasi di

straforo compare il simbolo, la storia, una evocazione pura e sana della natura; mai un'idea larga altruista che si estrinsechi in un mondo intellettuale più vasto, che mostri, oltre alla sua vita interiore, anche la vita del mondo.

È questa la vera poesia dei nostri tempi?

---

## III.

# GABRIELE D'ANNUNZIO, dramaturgo

*Sogno di un mattino di primavera.* — *Sogno di un tramonto d'autunno.* — L'azione, i personaggi, il simbolo. — Tecnica. — *La Città Morta.* — *La Gioconda.* — L'azione, i personaggi, il simbolo. — Tecnica. — La tragedia greca. — Studio psichiatrico della *demente* nel *Sogno di un mattino di primavera.*

Un D'Annunzio dramaturgo potrebbe maravigliare o sorprendere quei critici che nell'opera d'arte sono sempre stati avvezzi a rilevare i pregi ed i difetti della lingua e dello stile, la verità o la falsità delle rappresentazioni estetiche; ma appare logico e semplicissimo per colui che nell'opera cerca e scopre un carattere, una tendenza dell'anima e della mente dell'autore. In tutta l'arte del D'Annunzio spicca notevole questo fatto: la ricerca affannosa e continua del nuovo, dell'originale, dello strano, nella lingua, nello stile, nelle concezioni, nelle più piccole particolarità, come nel più vasto insieme; domina sempre

il bisogno di sorprendere, di maravigliare, di sbalordire il volgo che legge ed ammira. Questa sete perenne di nuove e più forti emozioni, di godimenti estetici e di sodisfazioni egoistiche ha sempre trovato nell'arte il suo più alto appagamento nei trionfi clamorosi ed immediati del teatro che, nelle ebrezze di una sera, appaga e consola i sogni e le pene di un lungo e faticoso lavoro.

Il D'Annunzio, tentando la prima volta il teatro, si trovava in una condizione a bastanza favorevole: già illustre e largamente discusso nel campo letterario in Italia come in Francia, egli aveva diritto ad una seria critica che, pur essendo severa, non poteva non considerare la sua arte del passato, nella valutazione estetica dell'arte nuova. Ma da una parte l'ammirazione dei suoi seguaci, dall'altra la severità e qualche volta anche l'invidia degli appartenenti ad altre scuole e dei letterati falliti, hanno colle loro lodi e coi loro biasimi decretato i successi e gli insuccessi, variamente interpretando le cause degli applausi e dei trionfi di Parigi. Chi è dunque nel vero?

***

Il *Sogno di un mattino di primavera* (1) è un tentativo. Semplicissimo nell'azione: Isabella, innamorata perdutamente di un giovane bello ed amante, sorpresa dal marito nel letto quando con lui abbrac-

(1) G. D'ANNUNZIO, *Il sogno di un mattino di primavera*. Roma, 1897.

ciata sognava la felicità dell'amore, diventa demente quando svegliandosi si trova sul petto il cadavere insanguinato di Giuliano. La vita della demente, dominata dalla sua idea delirante dell'amore e del sangue, si svolge brevemente nelle sue più salienti e caratteristiche manifestazioni.

È questo il vero personaggio protagonista del drama, anzi si può dire il solo che campeggi in tutto il quadro dell'azione. Gli altri personaggi non hanno psicologia, principalmente perchè troppo ristretto è lo spazio in cui si debbono aggirare, troppo breve il tempo della loro azione, troppo secondaria la loro parte relativamente alla principale. Tutti non sono che parti ed elementi che servono a completare ed illustrare la figura principale del drama, e l'unico concetto che è quello della demenza prodotta dall'amore. Non si esplicano, non pigliano forma e carattere spiccato e per ciò lasciano un'idea vaga, confusa, incompleta, a pena accennata lievemente da qualche tratto caratteristico che qualche volta può restare impresso come una particolarità che lo fa distinguere dagli altri. Così Beatrice ricorda l'amore intenso, però mite, buono, rassegnato che ha per la sventura della sorella, e che, pur giovine ed amante, si sacrifica e vive ritirata al capezzale piangendo per lei. Ella soffre crudelmente, il suo cuore è straziato, ma sublimato dal patimento e dalla perenne speranza che un miracolo possa render la ragione alla sua amata sorella; e in questa sventura l'unico conforto è di averla vicina e di saper che ella nella sua demenza conserva l'affetto tenero per lei. Così

Panfilo è come un simbolo dell'amore sano, giovine, contento, e colla sua ballattella ricompare sempre come un pensiero felice in mezzo alla sventura, e il suo idillio con Simonetta è un profumo gentile di amore in grembo alla primavera mite ed alla natura verde. Gli altri personaggi, il Dottore, Teodata, sono affatto secondari e non hanno che un'importanza, direi, esclusivamente tecnica in quanto dalla loro azione e dai loro colloqui risorge il passato coi suoi fantasmi che hanno reso demente l'infelice Isabella, e può ricostruirsi in parte la figura di lei.

Ma ciò che in questo drama domina con rara larghezza ed intensità è il misticismo che si manifesta non soltanto nella tinta poetica che scaturisce dal mistero dell'ignoto e dall'attrattiva del passato, ma anche coi caratteri più appariscenti e quasi morbosi del simbolismo e persino dell'antropomorfismo e dell'idea incoercibile. La leggenda amorosa e tragica di Madonna Dianora dell'Armiranda, innamorata di Palla degli Albizi, un giovinetto, e sorpresa dal marito e strangolata in un laccio di seta; colla sua attrativa poetica delle cose lontane e misteriose che colla loro evocazione fanno risorgere dinanzi alla nostra mente tutto un passato, colla sua arcana simiglianza colla storia d'Isabella, col mistero dell'amore tragico e fatale; è atta a trasportarci nei sogni coll'anima vagante nelle ebrezze dell'amore e nelle indefinite sensazioni. « All'alba, come suonavano le campane dell'Impruneta, qualcuno vide involarsi dall'Armiranda un bel paone bianco verso l'oriente; e messer Baccio ritrovò il suo capestro vuoto. Da al-

lora un paone bianco visita la villa di tratto in tratto. Quando scende è più silenzioso e più leggiero di un fiocco di neve..... È lo spirito di Madonna Dianora che torna al luogo della sua passione ». Contribuisce anche a dare un carattere di misticismo la pazzia di Isabella, mistero profondo e sconosciuto, forse divino, in balìa di leggi ignote e fatali; e la ballatella di Panfilo, mirabilmente atta a significare i rapporti simbolici dell'amore felice in contrasto colla infelicità dell'amore; e persino l'uso dei nomi di Simonetta, Panfilo, Teodata, Isabella, Beatrice e Virginio, insomma di tutti i personaggi del drama, che richiamandoci alla mente i nomi delle leggende e delle poesie della Toscana dei Medici, insieme alla leggenda di Madonna Dianora e alla ballatella di Panfilo, contribuiscono fortemente a darci l'illusione di un tempo passato.

Ma quando di questo misticismo sano, che è principalmente un piacevole artifizio estetico, si passa al simbolismo, all'antropomorfismo e all'idea incoercibile noi dobbiamo credere che cominci a trattarsi di una disposizione morbosa dell'organismo dell'autore su cui però non si potrà pronunziare un equo giudizio che nello esame complessivo di tutta l'opera sua. Quando egli dice che « il giardino suscita l'imagine umana di un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda »; e gli assioli cantano mentre la demente fantastica sulla terrazza al chiaro di luna; e Madonna Dianora penzola dalla ringhiera, tutta la notte, strangolata, sotto gli occhi delle stelle, lamentata dagli usiguoli; non possiamo qui vedere l'estrin-

secazione di un'idea, di un pensiero sano e normale, ma una strana visione fantastica di una imaginazione morbosa.

Il simbolismo che domina costantemente in tutta l'azione è quello basato sul contrasto tra la felicità dell'amore e l'infelicità della pazzia, tra l'amore di Panfilo e Simonetta e l'amore della demente, tra l'amore che sorge e l'amore che finisce, l'amore che rende felice e l'amore che ha reso demente ed infelice. Quando Teodata ed il dottore parlano della demenza di Isabella compiangendola, la voce di Panfilo, lontana nel giardino, canta la ballata d'amore:

Ha nome Simonetta
La donna che sarà,
Regina del mio core.

E quando il Dottore dice a Teodata che l'amor potente di Virginio potrebbe forse far il miracolo di rendere la ragione ad Isabella, e la demente sta per comparire, si sente ancora la voce di Panfilo dal fondo del giardino, che canta:

Per una paroletta
Il mio cor non saprà
Mai più che sia dolore.
Per una ghirlandetta

e quel canto si prolunga nella cadenza, spirando su le siepi di cipresso fino a che la demente appare su la soglia; ed ella che ha sentito il canto di Panfilo ripete melanconicamente, come assorta nel suo sogno: Per una ghirlandetta.

E questa frase che ella ripete anche alla fine del

drama, quando ritornando in sè dal delirio in cui l'ha gettata la presenza di Virginio e il ricordo dell'amante ucciso, assume l'importanza di un'idea incoercibile nel suo simbolo eterno dell'amore. È persino tutto il giardino, quadro unico in cui si svolge tutta l'azione, che è simile ad un volto umano pensieroso sotto una ghirlanda; è la ghirlanda l'aspirazione di Panfilo nella sua amorosa ballatella; è la ghirlanda il più vivo e piacevole ricordo nell'anima della demente; è la ghirlanda l'ultima e inconfessata speranza dell'umile vita di Beatrice. Non senza una ragione il D'Annunzio ne ha fatto la ispirazione del drama nel verso primo della sua opera: Per una ghirlandetta!

Il simbolo appare evidente in qualche personaggio, forse in Panfilo soltanto, come ho notato. So che qualcuno, nella smania di trovar simboli da per tutto, ha dichiarato esser la demente la terra bagnata dal sangue dell'uomo. Ma in ciò non so vedere nessun simbolo perchè manca assolutamente ogni corrispondenza fra i due termini, il simbolo e il concreto. Prima di tutto, perchè personificare la terra in una donna demente e non in una sana? E poi il sangue di Giuliano, cioè dell'uomo, che cosa ha prodotto nella terra, cioè in Isabella? La demenza; ed è la demenza un carattere che, per quanto simboleggiato, si possa in qualche modo attribuire alla terra? E, ammesso anche che Virginio simboleggi la primavera che fa rinascere in cuore le forze, l'amore, la gioventù, egli quali effetti produce al suo apparire sulla demente, cioè sulla terra? Un delirio, un abbattimento momentaneo e la demente resta demente, la terra

cioè non ritrae nessun benefico effetto dalla primavera.

Per me io credo che nella demente il D'Annunzio abbia avuto principalmente di mira lo studio psichiatrico in cui egli aveva già prima dato prova di una certa competenza, e l'essersi ispirato al simbolismo nella costruzione di tutto il suo drama, non deve autorizzarci a trovare per forza un simbolo in ogni personaggio. Virginio poi non so considerarlo come una persona viva essendo troppo vago e nebuloso, ma come simbolo è imperfetto e non possiamo attribuirgli il significato della primavera sol perchè egli inneggia con Beatrice all'amore e alla gioventù, sol perchè noi sentiamo che la primavera come fa aprire i cuori alla vita e all'amore, potrebbe ridar la ragione alla demente che ha fusi in sè il mistero della vita e della morte.

Simile a questo *Sogno* nella struttura e nell'estetica, quantunque molto meno simbolico e mistico, è il *Sogno di un tramonto di autunno* (1). Anche qui l'azione è semplicissima e si svolge nel dominio di un patrizio veneto sulla riva della Brenta: la dogaressa vedova Gradeniga ardentemente amante di un giovane paggio che la spinge fino al delitto, vede rapirselo da Pantea, una meretrice bella di una bellezza misteriosa e sovrumana che incanta ed attira gli uomini con un fascino irresistibile di sirena. La doga-

(I) G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un tramonto d'autunno,* Milano, 1899. Si annunziano poi di prossima publicazione: il *Sogno d'un meriggio d'estate* e *Sogno di una notte d'inverno* che completeranno la serie dei drami: *I sogni delle Stagioni.*

ressa Gradeniga si strugge di amore e di gelosia fino a che una maga con un filtro fa perire Pantea, immersa nelle fiamme e nei suoi profumi.

In questa azione semplicissima non si delinea nettamente e con qualche rilievo che una sola figura: Gradeniga. Ella sta sempre in scena dal principio alla fine, e se non ci fosse qualche colloquio con le spie e con la maga Schiavona, tutto il drama non sarebbe che un lungo soliloquio di Gradeniga. Ella è la donna ardente, sensuale, che ama di un amore violento e delittuoso, dinanzi a cui sparisce ogni altra idea, ogni altra imagine; è un amore che è tutta la vita, per cui si vive e di cui si muore.

E forse per questo potrebbe in questo personaggio vedersi un simbolo, come un simbolo potrebbe vedersi in quella Pantea: ambedue sono l'amore fatale, possente, irresistibile; disperato e sconfortato in Gardeniga, inebriante e vittorioso in Pantea; sempre terribile e mortale, quasi ucciso dalla sua stessa violenza.

Una lievissima tinta mistica colorisce vagamente questi simboli: la maga Schiavona che fa i filtri d'amore e di morte, colla sua potenza arcana e misteriosa ricorda gli antichi racconti popolari e le leggende dell'Oriente, col loro indefinito senso del passato, coll'attrattiva delle cose belle e fantastiche. E la fine stessa di Pantea, in mezzo alle fiamme dell'incendio, nel fragore delle armi, nel profumo dei suoi balsami ardenti, nel sangue fumante dei suoi contendenti amanti, là sul Bucentoro in mezzo alla Brenta; è una visione misticamente fascinante e co-

lorita che avvolge una morte volgare in una nube di splendida poesia.

***

Quando fu publicato il primo *Sogno* la critica si domandò: a quale forma di letteratura appartiene? È secondo me una questione oziosa il voler dare un nome, più o meno appropriato, a questo *Sogno* che non è un drama, non una comedia, non una tragedia, nessuna in somma delle forme conosciute nella letteratura dramatica. Potrei anzi tutto osservare che non credo trattarsi di una forma nuova quando mi trovo in presenza di una tragedia con meno di cinque atti, o di un drama in cui ci sieno delle scene da comedia, perchè mi pare che le caratteristiche differenziali delle diverse forme letterarie non risieda in questa parte così grettamente formale e tecnica. Per ciò io non posso comprendere quei critici che, dopo avere invano confrontato il *Sogno di un mattino di primavera*, hanno trionfalmente concluso non essere un'opera teatrale, non potendosi rassomigliare a nessuna delle forme già esistenti. È questa una critica che sa un po' troppo di academia e ci ricorda quei tempi in cui un poeta non era grande se non faceva opera che si potesse più o meno rassomigliare a questo o a quel capolavoro classico.

Io dirò semplicemente la mia opinione: questa opera del D'Annunzio è nella sua essenza un drama per le passioni che vi si agitano e per lo svolgimento e il compimento dell'azione; ma osservato nella sua

essenza più intima ed anche nella parte tecnica esso ci appare come un frammento di drama. E lo stesso può ripetersi per il *Sogno di un tramonto d'autunno*. Nel *Sogno di un mattino di primavera* la figura della demente invade, domina tutta l'azione e non di meno essa non è perfetta e, prescindendo anche dalle considerazioni scientifiche, essa non agisce a bastanza, non appare in tutte le sue particolarità, non ci mostra tutti i sintomi e le caratteristiche per poter darci l'illusione perfetta della verità. Gli altri personaggi poi sono affatto secondari e non hanno grande importanza. Di ciò deve trovarsi la principale ragione nella grande brevità del drama in cui l'autore pare che abbia voluto condensare e concentrare tutto l'effetto artistico nello scorcio delle grandi linee, riuscendo invece ad essere incompleto e insufficiente, ed i mezzi non hanno avuto il desiderato effetto. È evidente che trattandosi del suo primo lavoro in questo genere egli ha titubato e non ne è riuscito che un tentativo. Così pure nel *Sogno di un tramonto d'autunno* una sola figura ha un certo rilievo ed è Gradeniga, e il drama si svolge soltanto nel cuore geloso di lei, in un episodio di amore, troppo breve per lo svolgimento completo anche di un frammento di anima umana.

Del resto il D'Annunzio si è informato strettamente ai dettati della moderna estetica dramatica e in questo non ha commesso nessun peccato. Nel *Sogno di un mattino di primavera* vi è l'unità di tempo, poi che tutto l'atto in cinque scene si svolge dinanzi allo spettatore in meno di ventiquattro ore, e tutta l'a-

zione ci è presentata in una sintesi larga e rapidissima, quantunque incompleta ed imperfetta. Nella prima scena, quando il giardiniere Panfilo all'alba attende ai suoi lavori discorrendo con Simonetta, la custode giovine, noi apprendiamo che vi è Isabella che è demente, e che questa ha una sorella, Donna Beatrice, che l'ama e per lei sacrifica la sua gioventù. Nella seconda scena, quando Teodata racconta al dottore il passato d'Isabella, noi già apprendiamo la causa della di lei pazzia e veniamo a conoscerne i primi sintomi. Sono queste, scene di preparazione in cui personaggi secondari hanno il còmpito di cominciare l'azione preparando lo spettatore, colla narrazione del passato, alla intelligenza delle scene successive. Anche nel luogo vi è l'unità, e tutto il drama colle sue cinque scene si svolge sempre nel giardino. Così pure nel *Sogno di un tramonto d'autunno* tutto il drama si svolge nel pomeriggio di un sol giorno, l'azione si svolge rapidamente e sempre dinanzi allo spettatore, e la scena è nel castello della dogaressa Gradeniga che guarda il giardino sottostante e la Brenta: dunque unità di luogo, di tempo e di azione. Certo che il D'Annunzio in un organismo dramatico più vasto non avrebbe potuto così rigorosamente attenersi alle unità, ma qui è già un buon esempio ed una lodevole tendenza. Il drama moderno non è più basato sulla successione, più o meno rapida, di azioni, ma di stati d'animo, e questo mostra di conoscere e di sapere applicare il D'Annunzio perchè nei suoi *Sogni* tutta l'azione si svolge nel presente e il passato vi entra solo per l'artifizio,

indispensabile del resto, della rievocazione; e la sua vera e profonda psicologia si concentra tutta nel divenire di un carattere, cioè nello studio fine ed acuto della successione rapida e vera degli stati d'animo d'un dato personaggio.

I pregi puramente letterari sono i soliti del D'Annunzio, e così pure le particolarità che non sono sempre lodevoli. Quel *dramatis personæ* designante latinamente i personaggi del drama, dinanzi ad un drama che sotto nessuno speciale aspetto ricorda i drami latini, è per lo meno inutile e ingiustificato e non si può spiegare se non colla solita smania del nuovo e dello strano ottenuto dall'esumazione di forme vecchie adattate a idee nuove, e a quella idea quasi fissa nel D'Annunzio che consiste nella rinascenza delle antichità. Come pure non saprei pienamente giustificare l'uso di uno stile, direi, nobile nelle preparazioni sceniche e nelle avvertenze dell'azione. Il drama in genere si fa per esser rappresentato e non letto, quindi è superfluo scrivere accuratamente e nobilmente là dove trattasi di dare un avvertimento, uno schiarimento a colui che deve allestire le scene o recitare qualche parte, e di farsi semplicemente e chiaramente capire. Ma visto che ciò non è un male accettiamolo pure, quantunque non sia nè meno un bene, e siamo lungi dal farne una grandissima lode all'autore.

Anche qui non posso a meno di notare ciò che a me sembra una menda deplorevole nell'arte del D'Annunzio, che cioè la ricerca troppo artificiosa delle parole e della musicalità della frase rende oscuro

a prima vista il concetto, il quale non può produrre una spontanea e viva impressione. È la parola che domina a discapito del concetto, l'artefice che sopraffà l'artista.

***

Dal drama di un atto il D'Annunzio assurge subitamente all'altezza della tragedia, e comincia colla *Città morta*.

L'azione della *Città morta* (1) è anch'essa più tosto semplice: si svolge nella città dei Pelopidi nell'Argolide, presso le rovine di Micene. Vi è colà una giovine donna cieca, Anna, col marito Alessandro, il quale, dimentico dei suoi doveri, s'innamora di una giovinetta pura ed ingenua, Bianca Maria, sorella del suo amico Leonardo, che, spinto dalla sua ardente bramosia di artista ed erudito, è venuto in quel luogo per scoprire nella terra le tombe degli Atridi, sepolte dai secoli. Bianca Maria quantunque cominci a sentire i primi indistinti turbamenti della sua gioventù, vive ignara dell'amore di Alessandro e, quando questi manifesta i suoi propositi, il fratello di lei, che già nella solitudine e nel bisogno della sua natura aveva concepito per la sorella un amore colpevole, confessa il suo amore e la sua gelosia. Allora compare tutto l'orrore dell'azione: Alessandro non può abbandonare Bianca Maria al fratello perchè egli l'ama e la vuole, e teme Leonardo; questi cerca di uccidere in sè quell'amore colpevole, ma comincia ad odiare il suo solo

(1) G. D'Annunzio, *La città morta*. Milano 1898.

amico; ed allora in una subitanea ed irrevocabile risoluzione, egli uccide la sorella annegandola nella fonte Perseia, raggiungendo così con quella morte la pace della sua vita, confortata dall'affetto di Alessandro. Anna la cieca, segue costantemente l'azione di cui può dirsi una delle parti principali.

Il simbolo essendo qui una parte larghissima dell'azione, e quasi amalgamata con tutta l'azione, non può scindersi da questa. È una tendenza della nuova arte del D'Annunzio che in questa tragedia ha una azione assolutamente invadente. Quando Anna, la cieca, rievoca la sua disgrazia, le si abbuia l'anima e in quel momento passa una nuvola che oscura il sole per tutto il tempo che essa parla a Bianca Maria dell'amore del marito suo per lei, e quando Bianca Maria, rassegnandosi e rassicurandola, dice: « Io sono, ora e sempre, obediente alla sua volontà » cioè del fratello, compare di nuovo il sole liberato dalla nuvola. Alessandro, tornato dalla campagna dove è andato al mattino per sfuggire all'amore che egli sente per Bianca Maria, racconta la sua gita: « Migliaia di allodole, una moltitudine senza numero..... Balzavano da ogni parte, si scagliavano verso il cielo colla veemenza delle fronde, parevano folli, si perdevano nella luce senza più riapparire, quasi le consumasse il canto o le divorasse il sole..... Una è caduta all'improvviso ai piedi del mio cavallo, pesante come una pietra, ed è rimasta lì, morta, fulminata nella sua ebrezza, per aver cantato con troppa gioia. L'ho raccolta. Eccola » e la dà ad Anna. Quando poi sopraggiunge Leonardo, felice per aver

finalmente scoperto le tombe dei re Atridi, Anna, in mezzo alla grande felicità che indovina in Alessandro, in Bianca Maria e in Leonardo si sente messa in disparte e ancora più infelice nella sua sventura; e quando tutti escono, ella, rimasta sola nel suo immenso sconforto, ricordandosi chiama la nutrice, e, « Guarda, le dice, là: cerca sul pavimento..... Cerca là.... c'è un'allodola morta ». Anna si rassomiglia alla povera allodola morta per aver troppo amato, nell'ebrezza del sole e della vita felice. Anna trovandosi dinanzi alle ceneri di Cassandra la rievoca nella sua vita di martire, nel suo destino atroce che sembrava avere simiglianza col suo dolore; e presa una bilancia, trovata sul petto della principessa morta, per pesare i destini, poi che essendo guasta pende da un lato, Anna esclama: « Ma non è giusta, è vero? non è giusta. Mi sembra che penda da una parte », per dire del suo destino che era ingiustamente crudele contro di lei. Anna sente che la fonte parla e che l'acqua, « la buona acqua pura che viene dal profondo », l'ha persuasa ad andarsene lontana per non turbare la felicità degli altri, con una rinunzia di tutto il suo essere e di tutta la sua anima a pro' degli altri.

Anche la fonte, l'acqua pura e misteriosa, per l'insistenza pertinace con cui è ripetutamente evocata, assume il carattere di un'idea simbolica inoercibile. È forse la sete perenne della natura e della vita verso la sua continuazione e verso l'amore, ma principalmente verso una vita superiore, intellettuale; quella sete che sente la natura spasimante sotto i

raggi del sole che la brucia, la campagna arsa, i sassi bianchi come le ossa dei morti dell'Argolide sitibonda. E la fonte agisce su tutte le azioni dei personaggi: è lei che suggerisce ad Anna di rassegnarsi alla rinunzia e a favorire l'amore del marito per Bianca Maria in omaggio alla natura; è alla fonte che la tragedia ha il suo crudele e triste epilogo; è la fonte che purifica l'anima di Leonardo e di Alessandro, tocchi dal fuoco impuro dell'amore proibito, immorale, e che salva l'anima candida e pura di Bianca Maria dalla perdizione. « Tutti siamo attirati verso di lei, come verso una sorgente di vita. Non è ella forse la sola cosa viva in questo luogo, dove tutto è morto, è bruciato? ».

Anche qui resta difficile, come già nei *Sogni*, trovare il simbolo perfetto nei personaggi. Anna, cieca, intuisce nella sua sensibilità raffinata dalla sventura, la verità dolorosa: il marito più non l'ama, sedotto dal candore della vergine, e sente in sè la disperazione della sua sventura che la tortura nell'impotenza della certezza e nei dubi delle supposizioni; e, ripresa dalla sua idea fissa e fatale, vuol convincersi se Bianca Maria è bella, e la tocca colle mani sul viso, sul cuore: « È terribile il tuo cuore, le dice, sembra che desideri il mondo. È folle di bramosia », e poi soggiunge in tono profetico: « ..... tu non puoi rinunziare alla tua ora. Una forza imperiosa s'è levata dentro di te a un tratto; e non t'è più possibile reprimerla. Se pure tu riuscissi a troncarla rimetterebbe mille germogli dalle radici. È necessario che tu ceda ». E qui Anna presente la

invincibilità della passione che prima o poi scoppierà in quel cuore di vergine e prevede la sua infelicità che si alimenta della passione e della felicità di Bianca Maria: vi spira una tetra malinconia, una impotenza vaga di raggiungere ciò che si desidera, di arrivare là dove l'anima aspira. E quando Anna dice a Bianca Maria ch'ella sa l'amore fra lei ed Alessandro, ed ella dice che è pura e che rimarrà sempre pura, Anna tutt'assorta nel suo concetto fatalista dell'amore, risponde: « Non giurare, non giurare! Tu pecchi contro la vita: è come se tu rendessi tutte le cose della terra, per non donarle a chi le desidera. Che giova? Puoi tu forse recidere il desiderio? ». In lei è l'istinto che parla, la natura ridotta alla materia, spoglia da tutte le convenzioni sociali, frutto della civiltà; ella comprende che non potrà dare amore al marito, e nella rinunzia di tutto il suo essere accetta, anzi vuole l'amore del marito per Bianca Maria.

Un caso analogo si osserva in un romanzo di un decadente francese (1), ciò che può mostrare come i principii di una stessa filosofia possano facilmente dare luogo a due concezioni nel pensiero quasi identiche. Là è l'anarchico Filippo Maltère, amante della « piccola principessa » che sposa una signora ricca che non ama. Quando la moglie si accorge che il marito è infelice con lei e desidera sempre l'antico amore, va ella stessa a ricordargli la piccola principessa, e da quel giorno egli vive beato tra la moglie e l'amante. Qui è Alessandro che ama Bianca Maria,

(1) MAURICE BARRÈS - *L'ennemi des lois*. Paris, 1898.

e la moglie di lui, Anna, vedendo in ciò la felicità del marito, rinunzia all'amore di lui e lo spinge in un altro amore. Soltanto che qui Anna non vuol vivere fra il marìto e l'amante di lui ed è decisa a sopprimersi; la soluzione è un po' più morale, ma un po' inverosimile. Non risulta chiaramente la decisione di Anna quando vuol sparire: si ucciderà? non pare; partirà? ma dove andrà, essendo cieca? tanto più che essa ha dichiarato che lascierà perfino la sua vecchia nutrice.

Alessandro, il marito di Anna, ha la stessa figura morale di lei: è cioè un superuomo, creazione della arte egotista, soggetto indispensabile in ogni opera d'arte che voglia aver l'impronta della originalità. Il carattere di Alessandro ci appare nella sua evidenza quando egli (nel secondo atto) confessa apertamente il suo amore a Bianca Maria. « Ah, colui che nasconde, che dissimula, che soffoca, colui mentisce dinanzi alla vita..... Era necessario che alfine in una creatura vivente e amata io ritrovassi quell'unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte. Voi sola possedete il segreto divino..... Ditemi, dunque, ditemi quale cosa vi sembri più sacra di questa e più degna d'essere conservata ed esaltata sopra ogni impedimento e contro ogni divieto..... È necessario ch'io sia libero e felice nella verità del vostro amore per trovare alfine il verso eterno che da più d'uno è atteso. Ho bisogno di voi, ho bisogno di voi! ». È questo il tipo che impersona l'istinto umano, la legge della natura che obedisce all'impulso della materia, e che trova un riscontro

opposto in Bianca Maria in cui il D'Annunzio, per rilevare l'effetto artistico del contrasto, ha voluto impersonare un tipo normale di donna, che, sebbene ami, obedisca anche alle convenienze sociali; ed è questo un personaggio meno convenzionale, meno antisociale ma più umano e più vero. Ad Alessandro che le predica il piacere e la colpa, ella si ribella nella sua purezza e nella sua rettitudine di anima candida ed ingenua, e ripensa allo strazio dell'infelice amico. « Ma il dolore? Non sentite voi che una nube di dolore è sulle vostre teste e s'addensa e ci opprime? Non sentite le care anime vicine soffrire per la divinazione di una colpa e per il timore di una sciagura a cui esse non sanno contrastare? ». Bianca Maria che ama castamente il fratello a cui si è sacrificata, e trova in sè quella forza morale che la fa resistere all'amore per quanto potente e affascinante, e da lei pur sentito, di Alessandro, sol perchè lo credeva colpevole, rappresenta la natura retta, sana, equilibrata, morale.

Viene poi Leonardo, poeta studioso ed erudito, che negli antichi mondi porta l'evocazione della sua ardente fantasia, e che vivendo solo a traverso il mondo colla sorella, unica superstite amorosa della sua famiglia, arriva a concepire per lei un amore sensuale colpevole. Forse in lui si è voluto mostrare la forza delle sensazioni umane che subiscono l'influenza dell'abitudine e della natura, contrariamente ai principii della morale della nostra civiltà, qualche volta in contrasto stridente colla vita umana. In lui si svolge a poco a poco quasi inconsciamente l'amore che

scoppia e si rivela sotto l'impulso funesto della gelosia, che lo spinge al delitto: la sorella non sarà mai felice e pura perchè cedendo ad Alessandro ella pecca contro le leggi sociali, dandosi a lui pecca contro le leggi umane; ed allora Leonardo, combattuto dall'amore, dalla gelosia, non vede altra soluzione che quella di sopprimere l'oggetto di queste discordie e di queste sofferenze e, condotta Bianca Maria alla fonte Perseia, ivi l'annega per poterla così purificare ed amare coll'amore puro dell'anima. E dopo, dinanzi al cadavere della sorella, egli parla all'amico suo, ad Alessandro: « Per poterla riamare così, io l'ho uccisa; perchè tu potessi amarla così sotto i miei occhi, tu non più separato da me, tu senza più crudeltà e senza più rimorso, per questo io l'ho uccisa..... o fratello, o fratello mio nella vita e nella morte, riunito a me, per sempre riunito a me da questo sacrifizio che io ti ho fatto. Guardala! guardala! Ella è perfetta; ora ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina..... »

I personaggi sono qui tutti principali ed egualmente interessanti per la quantità di emozioni che suscitano, sebbene diverse e varie, e per la parte che esercitano nello svolgimento dell'azione. Anche la vecchia nutrice che ha visto nascere la cieca e l'ha seguìta nelle fortunose vicende della sua vita, qui introdotta a simiglianza dell'*Antigone* di Sofocle, quantunque non comparisca che raramente, pure acquista notevole rilievo dal significato simbolico che fa di lei il genio consolatore e tutelare dell'afflitta.

Lo scopo però di infondere vita e apparenza umana

e vera alle sue creazioni non è stato completamente raggiunto dal D'Annunzio il quale, se ci ha dato una buona ed esatta psicologia degli stati di animo di alcuni personaggi, non è riuscito però a presentarci tutto intero il carattere e la psicologia di un dato personaggio; e se si eccettua Anna, intorno a cui egli ha più assiduamente esercitato le sue cure, Alessandro e Leonardo, che pur rappresentano parti essenziali della tragedia, non ci appariscono nettamente delineati, non uomini vivi, non simboli evidenti. Noi sappiamo quello che essi fanno e perchè agiscono in quel dato modo perchè lo narra l'autore, e non basta il far dire ad Alessandro tre o quattro frasi in cui egli inneggia all'istinto e abbatte le leggi sociali perchè da ciò scaturisca la sua imagine psicologica di superuomo, nè basta mostrarci qua e là, con qualche efficacia e verità, lo stato d'animo di Leonardo per far di questi un carattere intero e coerente.

La psicologia di questa tragedia è sempre la psicologia del *divenire*. Nella prima scena del primo atto già Anna sente di aver perduto e di non poter più riacquistare l'amore del marito che si è invaghito di Bianca Maria, ma ella ha il bisogno della certezza, e in un colloquio, forse troppo prolisso ma forte ed umano, ella cerca di scandagliare l'anima di Bianca Maria; e quando sente che essa palpita e si turba, comprende la fatalità del destino e nel suo animo combatte ancora il bisogno dell'amore colla necessità della rinunzia. Gli stati psicologici successivi che si manifestano in Anna, rivelanti la inten-

sità del bisogno di vivere e di amare e la disperazione delle crudeli necessità del suo stato infelice, ci appaiono intensamente vere, profondamente umane. Ma senza dubio una delle scene più culminanti per intensità e per verità di passione e di psicologia è lo svolgimento, col principio appena sensibile e colla catastrofe tragica, dell'amore di Leonardo per la sorella Bianca Maria. Quando Leonardo, di ritorno dalle tombe degli Atridi, ebro di gioia, affranto dal lavoro intenso e disperato si sente impallidire e venir meno nelle braccia della sorella che lo accarezza, si ha un'idea confusa della verità che ancora però non ci appare; ma questo pensiero risorge poi evidente e spontaneo e si riconnette coll'idea confusa di prima, quando Leonardo, abbattuto dalle sofferenze e dalle torture del suo animo, sta per parlare ad Alessandro. Questi vedendolo ammalato gli consiglia di andar lontano, e Leonardo perseguitato dalla sua idea: « Dove ?, dove? E anch'ella..... anch'ella, mia sorella, Bianca Maria verrebbe con noi? », e quando Alessandro ancora inconsapevole gli dice: « Ella s'addolora per te, ella piange per te », Leonardo subito, ripreso dalla sua ansia amorosa, « piange? piange? » domanda, e poi, impotente a resistere più alla piena del suo cuore, confessa ad Alessandro il suo amore colpevole.

Dato il carattere dell'amore di Leonardo e di Alessandro per la stessa donna, quantunque in condizioni così strane e diverse, la gelosia che sorge fra di essi, pur tanto affettuosi amici, è un sentimento logico ed umano, perchè là dove è l'amore

contrastato nasce subito e necessariamente la gelosia che è il sentimento ad esso più naturale e proprio.

La fine della tragedia è senza dubio strana, inumana, come strani e inumani sono i caratteri e i fatti che ad essa fatalmente si volgono. Non è qui il caso di mostrare quale e quanta verità ci sia nel tipo di Alessandro, e forse anche di Anna, perchè a questo si riconnette lo studio più vasto e completo di un intero sistema di filosofia, ma è certo che, dato il carattere di Alessandro come ce lo presenta il D'Annunzio e quello di Leonardo, tipo di mistico squilibrato e degenerato, la fine, per quanto assurda in uomini sani e normali, diviene possibile e vera nelle date circostanze.

***

La tendenza simbolista dell'arte D'Annunziana iniziata colle *Vergini delle Rocce*, ha informato più o meno tutti i suoi drami, ed anche questo ultimo che è la tragedia *La Gioconda* (1), che si svolge nella Toscana luminosa e profumata che dà « l'imagine di una vita dolce e raccolta ».

Uno scultore innamorato dell'arte sua e di una donna fatale, Gioconda, e che non ama più la moglie sua e che combattuto tormentosamente per questo terribile dualismo dell'amore e del dovere tenta di uccidersi: ecco Lucio Settala. Non riesce però che

(1) G. D'ANNUNZIO, *La Gioconda*. Milano, 1899.
È questa la seconda tragedia del D'Annunzio e n'è annunziata di prossima publicazione un'altra: *La tragedia della folla*.

a ferirsi e durante il periodo della convalescenza crede di riamare la moglie Silvia, che è un angelo, di bellezza e di bontà, ma ritornando alla vita si risvegliano gli antichi sensi d'amore per la Gioconda e per l'arte a cui vuol far ritorno. Silvia tenta di impedirglielo scacciando la Gioconda dallo studio del pittore dove ogni giorno si recava nell'attesa di rivederlo, ma, nel furore della loro lotta, cade su Silvia una statua che le frange le mani protese per sostenerla. L'ultimo atto si svolge nella tristezza della solitudine infelice di Silvia, sulla marina di Pisa. Lucio è lontano da lei, riconquistato alla Gioconda ed all'Arte ed ella, senza mani, è pur privata della consolazione di abbracciare la sua piccina, Beata.

Per quanto non sia eccessivo od inverosimile il simbolo è qui evidentissimo. Nel vago personaggio della Gioconda, chi è che non vede l'Arte che ha fascini così terribili e potenti, che col miraggio del godimento e della gloria strappa l'uomo ai suoi più sacri doveri, alla sua vera vita felice? Ed è una potenza misteriosa e sovrumana contro cui è vano lottare, che conquista, attira e travolge come un destino fatale. Lucio Settala, che pel suo inafferrabile sogno d'arte, tenta di uccidersi e che a pena ritornato alla vita sente irresistibile l'attrattiva ed il fascino della Arte sua, è l'uomo, è l'artista che, per raggiungere il suo fine supremo, va incontro alla infelicità ed alla morte. Silvia che è la donna, il tipo umano che vive e sente l'amore e non comprende le ebrezze del sogno, tenta impedire colla forza del suo diritto, la violazione dei doveri umani; ma è vinta crudelmente,

colpita nelle sue mani che « le davano quell'aspetto di creatura alata ».

Ed anche in questa tragedia non manca una certa tinta mistica, la quale oltre che dal simbolo dell'Arte si scorge nel significato strano e misterioso di quei moncherini di Silvia: le sue mani « si movevano come il sole nell'acqua, favellavano meglio della lingua e delle pupille, quello che dicevano era come una parola benigna, quello che prendevano per donare doventava tutt'oro ». La figura strana della Sirenetta piena di alghe ed odorante di salmastro, affettuosa ed incosciente nel suo idiotismo, è un misto di ingenuità e di mistero. « E la sua voce è limpida e puerile, e taluna delle parole che ella proferisce sembra rischiarare di una misteriosa felicità il suo volto ingenuo ».

***

E non solo nella parte psicologica ma anche nella tecnica il D'Annunzio ci dà in queste tragedie una buona prova. Era presso che impossibile, nella vasta costruzione di un organismo dramatico di cinque atti, osservare rigorosamente le regole delle unità, ma possiamo però facilmente riconoscere che il D'Annunzio anche qui è felicemente riuscito. Nella *Città morta* è sempre la casa presso le rovine di Micene colla vicina fonte Perseia il teatro di tutta l'azione, ed anzi il primo, terzo e quarto atto si svolgono tutti in una stanza che si protende sull'antica città dei Pelopidi, e il secondo e il quinto nella musica misteriosa e simbolica dell'antica fonte Perseia. E tutta l'azione non dura che due giorni: comincia

nel mattino col colloquio fra Anna e Bianca Maria, continua nel giorno col ritorno di Alessandro dalla campagna e di Leonardo dalla scoperta delle tombe degli Atridi, e poi nel crepuscolo e nella notte colle scene di amore e di gelosia che mettono capo alla dolorosa catastrofe. Nella *Gioconda* solo il quarto atto si svolge qualche tempo dopo l'azione dei tre primi i quali tutti hanno luogo nello stesso giorno. Il primo ed il secondo in una stanza dalla quale « si scorge sul campo sereno il poggio di San Miniato e la sua chiara basilica; » ed il terzo nello studio dello scultore Lucio Settala in cui « la scelta e le analogie di tutte le forme rivelano l'aspirazione verso una vita carnale, vittoriosa e creatrice ».

Nella lingua e nello stile presso a poco gli stessi pregi e gli stessi difetti, ma noto che nei drami, a causa della necessità del dialogo recitato e non soltanto scritto, era necessario una maggiore vivezza di linguaggio, e il D'Annunzio ha cercato di dare una certa spigliatezza al suo stile, senza tuttavia esservi completamente riuscito. In lui poi compare troppo spesso il romanziere che sopraffà il drammaturgo, e non sa resistere alla tentazione di lunghe e smaglianti descrizioni, di poetiche rievocazioni storiche, spesso pesanti e fuori di posto in un dialogo, quanto invece potrebbero essere utili ed efficaci in una narrazione: i personaggi per ciò, salvo pochissimi, acquistano qualche cosa di convenzionale, di esagerato, di non vero. È questo uno degli scogli più difficili ad evitarsi ed una delle mète più difficilmente raggiungibili nel drama mo-

derno e nell'opera rappresentativa di tutti i tempi, basata a punto sull'azione e non sulla narrazione dell'azione stessa in cui la psicologia deve scaturire dal linguaggio stesso dei personaggi anzi che dalla narrazione e dalla descrizione che per loro mezzo potrebbe facilmente farne l'autore.

***

Il D'Annunzio con la *Città morta* ha voluto tentare la rinascenza della tragedia greca, ed ha anzi riportato sul frontispizio un verso dell'*Antigone* di Sofocle « Ἔρος ἀνίκατε μάχαν » amore invincibile nella battaglia.

Quale sia stato il suo riposto concetto nel voler compendiare in questa frase l'idea fondamentale e dominante di tutta la tragedia io non saprei, ma logicamente debbo credere che egli abbia avuto una intenzione ironica nel chiamare da prima invincibile quell'amore che, dal principio alla fine di tutta la tragedia, non rappresenta che un vinto. Anna ama Alessandro, ma questi la fugge: in essa dunque l'amore è vinto; Alessandro ama Bianca Maria ed è da lei corrisposto, ma egli non ottiene la sodisfazione dei suoi desiderii perchè le leggi morali sono in Bianca Maria più potenti dell'amore; Leonardo ama la sorella ma cerca di distruggere nel suo animo l'amore colpevole che uccide, purificando nella morte l'anima di Bianca Maria. Forse qui si potrebbe trovare la forza dell'amore che spinge persino al delitto, ma sarebbe in ogni caso uno strano vincitore questo amore che vincendo perisce.

Ma veniamo alla tragedia greca. Senza per ora accordare molta importanza e significato al fatto della rinascenza di una forma letteraria nella sua primitiva manifestazione, non tenendo conto dei progressi successivi, e che si riconnette a quel carattere mistico della mente del D'Annunzio che gli fa ricercare l'ispirazione ed una particolare attrattiva nelle cose del passato; è importante notare come la tragedia, non più atta, nel suo vero significato, ai tempi nostri, sia già da molto tempo scomparsa dalle nostre scene, meglio occupate dalle passioni veramente umane e dallo studio della vita reale che scaturisce dal drama sociale. Ed è questa la più manifesta e sufficiente ragione per poter affermare che essa non è più la forma dramatica rispondente allo spirito nostro, e, d'altra parte, essa è scomparsa da troppo breve tempo per poter credere prossimo e necessario il suo ritorno.

Quindi impossibile e non necessaria è la tragedia come forma dramatica contemporanea, e questo lo ha compreso lo stesso D'Annunzio dandoci un componimento che è tragedia soltanto di nome e tanto meno poi tragedia greca. I caratteri principali e propri della tragedia greca, più o meno conservati e rispettati nelle più recenti tragedie, anche italiane, sono di forma e di contenuto. Essa deve essere scritta in versi, deve avere un prologo, gli episodi ed un epilogo, deve avere un coro, per quanto poco importante nell'azione. La *Città morta* è invece scritta in prosa, è divisa in atti; ma questo non sarebbe che questione di nomi, posto che il primo atto fosse un vero e proprio prologo, quasi distinto

dall'azione che esso deve soltanto preparare colla narrazione dell'antefatto. Quanto poi al coro io non so dargli molta importanza visto che la storia della dramatica greca ci mostra come questo, da parte necessaria e principale della tragedia con Eschilo, vada a poco a poco con Sofocle, e specialmente con Euripide, riducendosi ad una parte assolutamente secondaria, quasi inutile. Ma il D'Annunzio che si è ispirato a Sofocle ha voluto tentare di introdurre, sotto forma nuova però, cioè di una sola persona, il coro; il quale forse potrebbe trovarsi accennato nella nutrice di Anna, per la parte secondaria che rappresenta nella tragedia, per l'interesse che porta al personaggio principale, cioè alla cieca, pei suggerimenti, pei conforti che ad essa prodiga nella sventura quando ella cede sotto il peso delle sue sofferenze, e per la sua comparsa regolare alla fine di quasi tutti gli atti, di quasi tutte le scene. Anche nel numero dei personaggi il D'Annunzio segue l'esempio della tragedia greca, aggiungendone però uno, perchè mentre la tragedia greca cominciò con un solo personaggio e non ne ebbe mai più di tre, qui ne ha quattro, considerando il quinto, cioè la nutrice, come il coro.

Ma che si sia o no attenuto, più o meno rigorosamente, alla imitazione greca nella parte formale e tecnica poco importa, perchè nell'arte io credo che la forma non abbia che una parte secondaria, riguardo al contenuto che deve essere la sostanza, l'essenza, la ragione d'essere dell'opera d'arte. Nella tragedia greca i personaggi sono dei eroi, i quali si mani-

festano bensì con tutte le passioni e le virtù umane, ma ingrandite, idealizzate, e, a punto pel bisogno di questo carattere di idealità e per la possibilità di ornare di poesia e di imagini le loro concezioni, i tragici rifuggivano da soggetti moderni in cui avrebbero dovuto cedere alle esigenze della realtà, e preferivano attingere la loro ispirazione nelle antiche leggende divine ed eroiche del loro popolo glorioso. I personaggi della *Città morta* sono invece i personaggi di un qualunque drama moderno, e non rappresentano che uomini non certo normali, ma non illustri nè grandi, nè meno nel male. Così pure l'argomento può per la sua anormalità e per la sua stranezza presentare qualche attrattiva, ma esso non solo non rappresenta passioni umane sublimate ed ingrandite, ma passioni umane morbose e detestabili. Sentendo poi il bisogno di dare alla sua tragedia qualche cosa di veramente greco e poetico, il D'Annunzio non ha saputo fare altro che ricorrere al mezzo più semplice, cioè porre, non si sa con quanta verosimiglianza, la sua azione nella Grecia stessa; e nella passione poetica di Leonardo che va a Micene ricca d'oro, a soffrire nel caldo e nella sete di quell'Argolide sitibonda, spinto dal suo bel sogno della scoperta di un mondo passato e sconosciuto, egli ha creduto trovare sufficiente elemento poetico che desse una illusione dell'idealità grandiosa e sublime, non dico epica, della tragedia greca.

L'elemento poi più caratteristico della tragedia dei Greci è il fato a cui erano soggetti gli uomini in tutte le loro azioni, ma un fato quasi sempre

funesto e malvagio, implacabile, invisibile, irrevocabile e che era manifestato nella lotta perenne ed impotente dell'uomo contro il destino. Nella *Città morta* dov'è il fato? Forse in Anna condannata alla sventura della sua cecità e alla disperazione del suo amore che le sfugge irrevocabilmente; forse in Bianca Maria condannata a perire nell'apoteosi del suo candore e della sua verginità; ma invano si cercherebbe in Alessandro e in Leonardo. Chè, se in quest'ultimo può ascriversi al potere funesto del fato il suo amore colpevole per la sorella, bisogna convenire altresì che il fato qui non è più l'invincibile destino dei Greci, poi che esso è vinto dall'uomo, da Leonardo cioè, che uccidendo Bianca Maria, libera l'anima sua dal destino funesto.

Concludendo: la prova che il D'Annunzio ha voluto tentare è fallita come era facilmente prevedibile per mille e mille ragioni di cui io ho accennato qualcuna soltanto. La *Città morta* per la forma e pel contenuto non può dirsi una vera e propria tragedia, e tanto meno poi una tragedia greca, nè meno facendo larga parte alle modificazioni indispensabili in un soggetto antico che dopo tanti secoli ricompare per sodisfare alle esigenze degli spiriti moderni. Ed ammettere questo è già indizio d'imparzialità, anzi di larghezza di vedute, in quanto che si potrebbe semplicemente dire al D'Annunzio: Se credete che il momento estetico contemporaneo possa richiedere e gustare la forma e lo spirito dell'antica tragedia greca, esumatela tal quale e noi la ammireremo, come ammiriamo ancora Shakspeare, che è vecchio di quasi

tre secoli, nella sua più perfetta integrità; o sentite questo bisogno solo nell'animo vostro, ed allora risparmiatevi di dare al publico ciò che non può comprendere.

***

La demente del **Sogno d'un mattino di primavera.**

Studio psichiatrico.

Senza dubio una delle cause principali per cui il D'Annunzio nella creazione della sua demente non ha potuto darci una figura esattamente e scientificamente vera, deve trovarsi nelle difficoltà gravi del drama che per la sua estetica mal comporta lo studio completo, largo, scientifico di un personaggio. Onde il primo difetto che appare evidente in questa figura è quella superficialità che ne fa un abbozzo e non un quadro, e che anche trascurando le imperfezioni scientifiche, non sarebbe mai una figura vera e completa.

Prescindendo per ora dal significato volgare o scientifico che il D'Annunzio ha inteso attribuire alla parola *demente*, è per ora importante indagare in quale forma di malattia mentale la pazzia di Isabella possa, più o meno esattamente, trovare riscontro.

Ammettendo la vasta e fondamentale classificazione delle malattie mentali del Krafft-Ebing, appare evidente che qui si tratta di una forma appartenente alle psiconeurosi, di cui i caratteri principali trovano un riscontro nella osservazione della *demente*. In fatti Isabella ha un organismo normale, e la malattia in lei non è dovuta a cause organiche degenerative

o ereditarie, ma a cause accidentali; e noi non siamo autorizzati ad attribuire ad una predisposizione ereditaria, il fatto che ella prima della sua perturbazione mentale « era inquieta, ansiosa, agitata già da un presentimento funesto... affascinata dal destino inevitabile, tenuta dal delirio della sua passione e della sua colpa »; e la sola parente che è una figura di un certo rilievo relativamente alle altre, la sorella Beatrice, è una donna normale. Forse il D'Annunzio volendo di questo personaggio fare a tutti i costi una demente, e sapendo che la manìa è generalmente preceduta da uno stadio melanconico, ha voluto mostrare in ciò la melanconia precedente. Ma anche in questo caso non sarebbe stato vero ed esatto in quanto la causa emozionale efficiente avrebbe dovuto precedere sempre anche lo stadio melanconico; ed anzi egli stesso ci dice come e quando Isabella divenne demente: il marito avendola sorpresa abbracciata nel letto coll'amante, uccise questi mentre ella gli dormiva sul petto e il sangue la bagnò tutta; ella rimase tutta la notte abbracciata al cadavere e all'alba era demente. Non vi è inoltre nessuna tendenza alla periodicità degli accessi e dei sintomi, ma questi, come anche le azioni, sono generalmente determinati da motivi conosciuti, e qui la diagnosi si può applicare alla *demente*.

Ma è necessario ricercare nella vasta varietà delle malattie mentali comprese nel quadro ampio delle psiconeurosi, la figura psichiatrica più propria e particolare. Per quanto Isabella ci presenti dei caratteri della demenza agitata, pure essa evidentemente non

rappresenta che una forma primaria di pazzia, e più propriamente la melanconia, di cui i fenomeni fondamentali sono la disposizione dolorosa dell'animo non motivata affatto o insufficientemente dal mondo esterno, ed una generale difficoltà di movimenti psichici fino all'arresto. I casi più benigni (melanconia semplice) sono quelli in cui i fenomeni di arresto psichico sono condizionati ad una disposizione dolorosa della coscienza. Non vi è profondo disturbo della coscienza, ma l'arresto produce una tinta dolorosa nella vita affettiva ed ideativa, carattere questo costante e dominante. Esso non si riscontra nella demente D'Annunziana, la quale è d'umore variabile e non sempre melanconico: a certi pensieri ride di un riso infantile; e quando le ritorna l'orrore del sangue e ne sente sopra di sè la macchia che le aveva bagnato specialmente i capelli, ella sta colle trecce nell'acqua, e nel bagno ride di continuo senza respiro; e quando il dottore le dice di farsi una ghirlanda di un ramo di arbusto spezzato, il pensiero dell'amore la illumina ad un tratto del suo sorriso, di quel sorriso infantile e incosciente che potrebbe essere uno dei caratteri della demenza. Ma fuori di queste rievocazioni dell'amore il suo umore è sempre malinconico, e persino nel sonno « la sua fronte si cinge di quella malinconia sovrana che era la sua bellezza quando ella attendeva nella casa materna il segno del destino ».

Nella malinconia semplice il pensiero è arrestato, ma le conclusioni e i giudizi rimangono e da ciò deriva la possibilità dell'origine delle idee deliranti

ed il loro legame sistematico e logico. Manca invece la capacità di raccogliere ed associare le idee e le imagini, e le idee del melanconico sono frammenti, catene di idee che lo distraggono da qualunque cosa e lo richiamano sempre all'argomento dominante. Così Isabella discorrendo comprende e risponde, poi subito divaga attratta nella cerchia della sua idea dominante, cioè l'amore, e interpreta i fatti secondo il suo stato d'animo: crede che Beatrice pianga perchè è impaziente nell'aspettazione del suo sposo, e sentendo nitrire un cavallo nel bosco pensa subito allo sposo che è giunto. Le sue idee sono associate e si seguono senza alcun legame, almeno apparente: dall'amore della sorella Beatrice passa alla luna, e poi alle sue fantasticherie amorose, al colore dei suoi capelli, alla leggenda poetica di Madonna Dianora dell'Armiranda convertita in un bianco pavone, dopo che, sorpresa in colloquio amoroso col giovinetto Palla degli Albizi, fu strangolata dal marito. Ella poi ragiona con logica e sentimento nei suoi rari momenti, e ciò si osserva specialmente quando parla con Beatrice dell'amore di lei per Virginio e dice di confidarle questo suo ardente amore perchè ella lo merita essendo pura e buona (Scena 5ª).

Ma la melanconia semplice ha tre gradi secondo che i fenomeni generali si arrestano in stadi differenti. Se i sintomi si fermassero a questi, evidentemente si tratterebbe qui di melanconia di primo grado, cioè di melanconia senza delirio. Ma nella figura della *demente* sono notevoli ed abbondanti le allucinazioni, i delirii, quindi qui si tratta del secondo grado

cioè della melanconia con ansia precordiale, la quale si stabilisce nel decorso della melanconia senza delirio anche come semplice complicazione in alcuni momenti soltanto, o in altri termini, come fenomeni episodici nel decorso della melanconia. L'ansia precordiale è l'elemento principale che toglie il melanconico dalla passività: le attitudini psichiche come la percezione, l'associazione, ecc., sono turbate al giungere dell'ansia fino all'abolizione. La percezione turbata risveglia idee prive di fondamento; l'ideazione è momentaneamente arrestata ed esiste ancora soltanto un confuso affastellamento di idee penose non dominabili e non più associabili, alle quali possono connettersi allucinazioni terribili, delirii; la coscienza è profondamente turbata fino alla temporanea abolizione della propria personalità. Isabella è affetta dall'ansia e va soggetta a delirii ed allucinazioni di terrore; ella ha paura di rientrare in casa temendo che vi sia qualcuno dietro la porta, e la paura la prende all'improvviso e sta agitata sulla terrazza; crede di sentire passare e ripassare nel sonno sulla sua fronte una farfalla bianca che svegliandosi ella sente con un senso di pena fuggir via; al ricordo delle sue sofferenze « il baleno bianco del terrore passa sulla sua faccia » e si turba, si agita, la sua voce si fa roca; crede di sentire dei tintinnii argentini che provengono dall'agitarsi delle campanelle dei mughetti bianchi, e da questo passa all'idea della morte: « somiglia a quel tintinnìo fuggitivo che s'ode a traverso le stanze quiete della casa dove qualcuno deve morire »; è sempre agitata dall'idea che i suoi capelli

siano macchiati di sangue e siano diventati bianchi. Cerca sempre il verde negli abiti, nella terra, nella natura e in esso vuol confondersi colle piante, nel verde della primavera per sfuggire alla visione rossa, del color del sangue di cui ella ha terrore: così quando felice e sorridente appoggiata ad un albero scorge sul suo braccio nudo e bianco una coccinella, ella credendola una goccia di sangue, grida atterrita, si agita in un tremito violento e vede rosso da per tutto, sugli alberi, nel bosco, vede rossi i mughetti candidissimi e le sue mani bianche, e si tocca i capelli che sente ancora densi e molli pel sangue raggrumato; così comincia a tremare e a ritornarle negli occhi l'orrore di quella notte fatale quando nel rosaio fra tante rose bianche ne scorge una rossa, quasi nascosta e dimenticata dal giardiniere. Quando da ultimo Beatrice le mostra Virginio, il fratello dell'amante ucciso, tentando di guarirla colla violenza della emozione, ed ella cade in preda ad un'agitazione violenta, grida, si dibatte, perde la coscienza e cade per terra estenuata, sopraffatta dalla crisi nervosa per la rievocazione delle sue sofferenze, dell'istante terribile; questi atti violenti non sono che la estrinsecazione delle alterazioni della sfera motoria nei delirii dell'ansia.

Se l'ansia scompare il malato si sveglia come da un sogno penoso, si sente alleggerito; a seconda della gravità dell'accesso, la memoria delle vicende di questo è completamente mancante o sommaria. Alla crisi di violenza di Isabella succede un languore subitaneo e le viene l'idea della morte: « Così... sepolta... Sì, sì,...

laggiù, laggiù dormire con le piccole foglie » e ricompare qui l'idea del verde e della primavera. Come se si svegliasse da un sogno, riacquista la coscienza del suo stato anteriore alla crisi non ricordandosi affatto di questa: « Io ero laggiù, dianzi, mi sembra... ero laggiù... come l'erba. Qualcuno mi ha calpestata ».

Questa è la figura psichiatrica quale risulta dall'opera del D' Annunzio, scientificamente incompleta perchè appena abbozzata, ma più tosto esatta pel concorso di molti caratteri speciali propri della pazzia. La forma speciale però di questa pazzia non è certamente la demenza, di cui qui non si trova che un solo sintomo importante qual è il cambiamento d'umore, il passaggio rapido dalla malinconia al riso, e quella incoscienza intermittente palesata dal suo sorriso infantile. Si tratta qui, evidentemente, della figura psichiatrica, quantunque incompleta e non del tutto esatta, della malinconia semplice di secondo grado, cioè con ansia precordiale, caratterizzata principalmente dal contegno passivo, soggetto ad intermittenti agitazioni violenti con allucinazioni e delirii; dai disturbi nel campo ideativo ed imaginativo e dall'arresto del pensiero in cui permangono però le conclusioni e i giudizi che mentre dànno l'apparenza della mente sana, sono la causa dell'idea delirante.

Se il D'Annunzio ha voluto usare la parola *demente* nel significato volgare della nostra lingua, cioè come un sinonimo di pazzia, poi che questa non è che la denominazione di ogni malattia mentale, egli non ha che sbagliato nella rappresentazione del suo per-

sonaggio; se poi ha inteso definire scientificamente la forma della pazzia che ci ha presentata, egli si è ingannato completamente perchè la demenza è costituita da una generale distruzione, e un generale indebolimento delle funzioni psichiche, ed il passaggio dagli stati primari della pazzia ai secondari sono caratterizzati dalla scomparsa degli affetti, dalla caduta della primitiva personalità con tutte le sue conseguenze nel campo della logica, dei sentimenti, delle idee, degli istinti, degli atti psichici, e principalmente dalla perdita dei sentimenti etici ed estetici, dalla decadenza delle funzioni intellettuali, massime della logica.

E qui non è questo il caso.

---

## IV.

### Esame Scientifico.

Psicologia e caratteri dell'Egotismo. 1° Insensibilità dei nervi sensoriali. 2° Ottusità dei centri cerebrali. — 3° Funzioni vitali organiche morbose e caratteri mistici. — Casi speciali tratti da Nordau e conferma scientifica. — Caratteri di G. D'Annunzio: psicopatia sessuale, simbolismo, vanità, egoismo e individualismo, imitazione. — Conclusione. — Psicologia dell'isterismo. — G. D'Annunzio è un isterico.

Il D'Annunzio nelle sue opere, pur non presentando tutti i caratteri dell'Egotismo perchè egli mostra una grande varietà di indirizzi e di tendenze estetiche, può non di meno considerarsi come un rappresentante di questa tendenza letteraria in Italia, sia perchè si è spesso ispirato ai principii egotisti, sia perchè egli è il solo, o almeno il più alto, fra quanti nelle loro opere hanno mostrato di seguire, più o meno spiccatamente od esclusivamente, questo indirizzo del pensiero letterario.

L'esame scientifico dell'opera sua ci dirà più chiaramente non solo quale e quanta parte di degenerazione in lui si trovi, ma anche quale e quanta parte di originalità. Ed anche qui, colla scorta del Nordau e della psicofisiologia cercherò di studiare

i caratteri dell'Egotismo, e se e come si manifestino nell'opera del D'Annunzio.

L'ultimo resultato a cui può giungere nella sua evoluzione la materia viva è la formazione di un *Io*, ed il massimo grado di sviluppo dell'*Io* è « l'assunzione del *non-io* in se stesso, il discernimento del mondo, il signoreggiamento dell'egoismo e la formazione con altri esseri, con altri oggetti, con altri fenomeni ». Perchè si avveri ciò occorre che l'uomo si imagini, e quindi comprenda i sentimenti degli altri simili, e per questo è necessario che abbia nervi sensoriali e cervello sensibili ed atti a trasmettere e a elaborare l'eccitamento trasmesso. L'uomo normale quindi avverte poco e di rado le impressioni degli organi interni, sempre e chiaramente quelle esterne; le sue azioni e il suo pensiero per ciò sono determinati dalla conoscenza della natura e del prossimo, e dal riguardo verso di questo. Il degenerato invece, avendo il sistema nervoso anormale, non avverte e non apprezza i fenomeni del mondo esteriore, ma si occupa unicamente delle funzioni organiche che si succedono nel suo proprio organismo, e ciò può dipendere, sia dai nervi sensoriali che sono insensibili, e quindi non adducono od adducono difettosamente le loro eccitazioni al cervello; o dal cervello che è insufficientemente eccitabile.

La insensibilità dei nervi sensoriali e l'ottusità dei centri cerebrali sono i primi due fattori e caratteri dell'Egotismo. Ma a questi fenomeni si aggiunge spesso nei degenerati una funzione vitale morbosamente modificata ed alterata degli organi; allora il

senso organico sopraffà completamente le eccitazioni sensoriali, e il sentimento organico dell'*Io* domina nella mente sotto forma di idee incoercibili, producendo così quella speciale eccitazione ed emotività che è il fenomeno fondamentale psichico della vita dei degenerati. La debolezza di volontà e l'incapacità di fermare l'attenzione, fenomeni immancabili in tutti i degenerati e che produce misticismo, non può dominare questa fondamentale disposizione d'animo, e per ciò il mondo esterno non esiste affatto per tali degenerati, o tutt'al più è da essi percepito incompleto e deformato. L'egotista è sempre pieno di se stesso e bada poco o nulla al mondo esterno che non può percepire.

Le funzioni vitali organiche morbose e l'incapacità di fermare l'attenzione, dipendente da debolezza di volontà e producente misticismo, costituiscono gli altri fattori e caratteri che servono a rendere completa la psicologia dell'Egotismo. Queste perturbazioni però evidentemente hanno delle gradazioni a cui corrispondono necessariamente dei diversi stati, più o meno gravi di degenerazione. Nel grado meno intenso l'egotista attribuisce alle sue occupazioni un'importanza eccessiva, quasi ridicola, superiore a tutte le altre dell'umanità (1). Questo grado di egotismo si estrinseca

---

(1) Così negli egotisti osserviamo prima i caratteri già riscontrati nei mistici e dovuti alla loro incapacità di attenzione e debolezza di volontà: così l'ecolalia e l'isofonia dei parnasi, diabolici, decadenti ed esteti; l'isofonia e le fughe di pensiero di Nietzsche; le idee mistiche ed erotiche di Baudelaire, che nella venerazione di Satana mescola imagini voluttuose; le idee morali, nebulose ed incoercibili, di Ibsen sulla missione

nella letteratura con varii caratteri: l'ecolalia, l'isofonia, il ritornello, le idee mistiche, erotiche, incoercibili, deliranti; l'importanza attribuita all'arte che è la loro occupazione, la vanità e il bisogno di imporsi alla publica attenzione, ecc.

Già la scuola antropologica nello esame del genio aveva stabiliti questi caratteri (1).

---

della donna, sulla confessione, sul peccato originale e sulla redenzione di Cristo; le idee deliranti sulla vita e sulla morte e sulla morale degli schiavi e dei padroni di Federico Nietzsche. Ed insieme a questi caratteri mistici comincia ad apparire il primo germe dell'Egotismo che si manifesta da principio, nell'importanza massima, più grande della vita, attribuita alla caccia alla rima da Baudelaire, in ciò seguito da Mendes e da tutte le altre moderne chiesuole di letterati, specialmente in Francia; nel bisogno e nella vanità eccessiva di imporsi alla publica attenzione colle idee più strane, colle foggie più assurde, colla creazione di parole nuove ed insulse, coi simboli e geroglifici, specialmente in Peladan, coi neologismi in Nietzsche colla carta colorata in Barbey d'Aurevilly. (NORDAU, *Degenerazione*).

(1) Tutti i caratteri precedentemente enunciati già erano stati avvertiti e constatati scientificamente dagli scienziati, fra cui noi ci contenteremo del solo Lombroso che l' ha più nettamente affermati, senza tuttavia spiegarli psicologicamente come ha fatto il Nordau.

Il Lombroso ha rilevato che la partestesia e l'anestesia, cioè il concentramento e l'esaurimento di sensibilità « producono atti bizzarri di apparente o intermittente analgesia, che i grandi ingegni hanno comune coi matti » e che l'originalità o facoltà di inventare, creare e intuire, produce « ignoranza delle necessità della vita pratica, sempre per essi meno importante dei loro sogni, e insieme l'abito del disordine, che rende loro sempre più fatale questa ignoranza ». L'originalità inoltre « fa creare parole nuove speciali ai geni ed ai pazzi, a cui annettono significati e importanza ». E passando ad esaminare e stabilire i caratteri dei pazzi, nota che l'originalità in essi finisce col degenerare in bizzarria, e cita Simon, il quale osserva, che nella manìa di persecuzione e nella megalomania paralitica, più è viva l'imaginazione e creatrice delle più bizzarre fantasie, quanto meno chiara e sana è la mente. « Un altro carat-

Nel D'Annunzio non si trova alcun esempio di ecolalia, di isofonia, ma soltanto una specie di ritornello che però non può ritenersi come una forma morbosa. Così in un'ode ricorrono ad ogni strofa gli stessi versetti: « Tutto il popolo prega, Dio protegga l'Italia », e un'esclamazione che ricorda le grida delle scolte nella notte sul mare: « Dio salvi l'ammiraglio »; così in un'altra ode in cui ricorre spesso periodicamente l'e-

---

tere dell'arte dei pazzi, continua il Lombroso, è la mescolanza dello scritto col disegno, e nei disegni stessi la ricchezza dei simboli, di geroglifici », ciò dipende « dal bisogno di soccorrere, di rafforzare la parola o il pennello, impotenti entrambi ad esprimere, in tutta la desiderata energia, l'irrompere o il persistere di una data idea..... In alcuni megalomaniaci ciò avviene, pel vezzo di esprimere le proprie idee con un linguaggio diverso dall'umano..... Col rinnovare questa pratica, il megalomaniaco prova ancora una volta, che nell'estrinsecazione del pensiero i pazzi, come i delinquenti, spesso fanno un ritorno alle epoche preistoriche dell'uomo primitivo..... Forse vi contribuisce la intensità delle speciali allucinazioni che non possono trovare nella scrittura, nè nella parola, uno sfogo sufficiente e lo cercano nella pittura ». È un carattere pure dell'arte dei pazzi, l'inutilità dei lavori cui attendono e l'assurdità, che « si nota specie in alcuni maniaci, grazie all'esagerata associazione d'idee che toglie di mezzo i passaggi intermedi atti a spiegare il concetto dell'autore; oppure all'interrotta associazione dell'idee nella demenza ». Anche nei caratteri degli uomini di genio alienati, il Lombroso nota « un'originalità portata all'assurdo, perchè, per appagare la loro morbosa energia, vanno incontro alle maggiori difficoltà », e nota ancora l'assurdità e la contraddizione. Così pure il Lombroso trova tali caratteri anche nei mattoidi artistici e letterari, specialmente grafomani, in cui si mostrano con maggiori particolarità: « alla mediocrità dell'idea, all'impotenza dello stile che sfugge, direi, alla irruenza dell'ambizione loro, suppliscono con punti esclamativi od interrogativi, con continue sottosegnature, con parole speciali di tutto lor conio, proprio come usano i monomani »; e vi si trova anche spesso il simbolismo nella scrittura ideografica; inoltre « tutti nelle loro opere usano un'esuberanza di frontispizii veramente singolare »; « ve n'ebbero che facevano per

sclamazione: « Il grande ammiraglio oggi è morto ». Ma queste esclamazioni più che al predominio incoercibile d'una idea si debbono, io credo, ad un artifizio artistico che, colla ripetizione della stessa frase lugubre, rinnova il sentimento doloroso dell'anima del poeta, sorpresa e addolorata dinanzi al mistero della morte di un amico glorioso (*Odi Navali*). Qualche volta pure si trovano frasi intere, due o

---

le proprie opere fabbricare la carta a parte con differenti colori » e « molti mescolano continui giuochi di parole »; ed aggiunge che « un carattere speciale a costoro (mattoidi) ed anche ai pazzi, è quello di ripetere alcuni vocaboli e frasi centinaia di volte, anche nella stessa pagina ». (LOMBROSO, *L'uomo di genio*).

E poi che noi abbiamo stabilito l'identità dei caratteri degenerativi in qualunque organismo o modo si manifestino, ci pare opportuno ed utile notare come anche nel delinquente il Lombroso, oltre (come già abbiamo visto a proposito del misticismo), l'incapacità di attenzione e la debolezza di volontà, rilevi la neofilia, che può riferirsi al carattere dell'originalità, dipendente da irritazione corticale e che anche in essi produce la formazione del gergo, a cui contribuisce anche « la grande mobilità di spirito e di sensi, per cui, afferrata una parola nuova od una frase strana, assurda pur anche, ma vivace, piccante o bizzarra, la mettono in giro e la eternano nel loro lessico ». Ed in essi riscontra altresì la pictografia, scrittura con figure e con simboli, e i geroglifici che sono le espressioni gergali dipinte, a cui il Lombroso attribuisce la stessa origine atavica delle analoghe manifestazioni negli altri degenerati. Da ultimo poi, facendo un confronto fra la letteratura dei pazzi e dei delinquenti, il Lombroso conclude: « Le produzioni letterarie dei pazzi arieggiano nelle tendenze autobiografiche, nella vivacità delle querele e nei piccoli dettagli, quelle dei delinquenti, ma le sorpassano spesso per una eloquenza calda e passionata che si riscontra solo nelle opere dei grandi autori: sono anche improntate di minor leggerezza, di maggiore originalità nella forma e nell'idea quando non ismarriscansi in giuochi di parola o di rima, nelle omofonie, che sono la loro speciale passione, ed in questo somigliano ai criminali ». (LOMBROSO, *L'uomo delinquente*).

tre versi che si ripetono in tutte o quasi tutte le strofe di una poesia, ma il pensiero è richiamato normalmente non da un'idea morbosamente dominante, ma da un'idea necessaria e opportuna che ritorna evocando la stessa imagine (*Poema Paradisiaco*). Una forma speciale di ritornello, tanto più speciale in quanto non si trova nella poesia ma nella prosa, si riscontra nella letteratura contemporanea ed anche nel D'Annunzio, e consiste nella ripetizione periodica della stessa frase a proposito della stessa imagine, dello stesso concetto, quasi a ricordare ciò che si era detto prima a quello stesso proposito. Così ogni volta che Turchino ci si presenta dinanzi, è sempre ripetuta colle stesse parole la sua descrizione caratteristica: « il suo viso terreo, quasi senza mento, poco più grosso di un pugno, da cui sporgeva un lungo naso aguzzo come il muso di un luccio tra due piccoli occhi scintillanti »; così Demetrio Aurispa richiama sempre dinanzi « l'uomo dolce e meditativo, quel volto pieno di una malinconia virile, a cui dava un'espressione strana, una ciocca bianca tra i capelli oscuri, che gli si partiva di sul mezzo della fronte » (*Trionfo della Morte*). Così ogni volta che Tullio guarda Giuliana, osserva che « i cigli le mettevano a sommo delle gote un'ombra che turbava più d'uno sguardo »; e guardando Giuliana a letto, vede sempre « le sue mani così pallide che soltanto le vene azzurre le distinguevano dal lino » (*L'Innocente*). Ma non è questo un ritornello e tanto meno una vera idea incoercibile perchè non esercita sull'azione alcuna importante influenza; non può considerarsi che

come un semplice artifizio artistico che qualche volta non manca di avere il suo effetto, come una specie di *leitmotiv* della letteratura, che richiamando la stessa idea richiama la stessa espressione.

Quanto alle idee deliranti consistenti principalmente nella filosofia che il D'Annunzio segue, non è qui ancora il caso di occuparsi. Ricorrono sovente le idee erotiche le quali non sono di carattere tetro, mistico, simbolico, ma più tosto hanno i caratteri della psicopatia sessuale in relazione colle idee religiose. In tutte le opere del D'Annunzio si mostra come tendenza principale del suo organismo e carattere della sua mente, l'amore, ma l'amore sensuale, violento, spasimante, insofferente, raffinato e corrotto qualche volta da un amore intellettuale, morboso, che analizza spietatamente i più riposti e i più difficili sentimenti, che si tortura nel godimento e si manifesta sotto tutte le forme possibili e strane. Fin dai primi e più tenui lavori egli ci ha mostrato questa violenza sensuale, e non soltanto nell'idea generale del bozzetto, ma anche nelle descrizioni e nelle narrazioni minute e particolareggiate, che lasciano facilmente intravedere la predilezione dell'autore per tali argomenti e per questo ordine di fatti e di idee. E questa predilezione si può anche in parte arguire dai titoli stessi delle sue opere, in cui spesso manifesta idee che evidentemente si riconnettono ad uno stato predominante della sua mente: così « Terra Vergine », « Il libro delle Vergini », « Le Vergini delle Rocce », « Il Sangue delle Vergini » (nello « Intermezzo »), in cui domina l'idea di *vergine* con tutte le associazioni di idee secondarie da essa suscitate.

Ma veniamo ai casi più importanti e più sicuri. Nel « Peccato di Maggio » in una gita notturna in un bosco con una vergine che si abbandona all'amore, sente le punte del petto di lei insorgere sotto il lascivo tentar delle dita; nella « Venere d'acqua dolce » comparisce un fatto che di frequente si trova nelle altre opere, cioè la voluttà dell'amore dopo il bagno in cui la carne è fresca, umida e la persona completamente nuda, e la descrizione è così particolareggiata, impudica, serenamente cinica da rasentare la mancanza completa di senso morale; la « Tredicesima fatica » è una fantasia erotica, simbolica in cui descrive il tipo ideale umano in un giovine forte e bello a cui tutte le donne irresistibilmente si concedono per la glorificazione dell'amore sessuale che genera; « Il sangue delle Vergini » è pure una fantasia erotica, simbolica in cui si mostrano dei cavalieri in lotta micidiale per la violazione di alcune vergini del paese nemico, sorprese nel fiume mentre, nude e senza sospetti, facevano il bagno; vi è il simbolo dell'amore carnale, possente e violento che spinge al delirio della conquista e alla strage per la difesa dell'onore. È qui notevole il fatto della correlazione di idee di amore sensuale coll'idea del sangue e della morte; e in altre poesie come « Argentea », « Cuprea », « La donna del mare », ecc. ricomparisce l'imagine lasciva dell'amore nell'acqua, nel bagno. Nell' « Invocazione » poi descrive una donna che inginocchiata ai suoi piedi, colle chiome sparse sulle ginocchia, gli sugge la vita là « dove più urge il desio »; c persino nelle poesie di soggetto puramente artistico, come « Ai

poeti », « Plastice » trova modo di far entrare la sua idea sessuale dominante (*Intermezzo*). Nel *Piacere* la psicopatia sessuale è in tutto il romanzo che è una continua avventura erotica, con incidenti e particolarità lascive. La stanza da letto e di piacere di Andrea Sperelli era tutta addobbata con arazzi ed oggetti sacri. Lord Hedhfield intrattiene i suoi amici con discorsi da libertino, mostrando a tutti una sua collezione di opere e di figure oscene. Giulia Moceto ha la stessa particolarità impudica di Berta della *Terre* di Zola. Nell'*Innocente*, sebbene la nota sessuale sia sempre esclusivamente dominante, pure pel suo carattere più strettamente psicologico non può abbandonarsi continuamente alla sua idea insistente. Non mancano però scene di amore violento e sensuale fra Tullio e Giuliana, il ricordo dell'adulterio di Giuliana, e delle conquiste di Tullio; l'organo genitale della donna è « la piaga originale, la turpe ferita che sanguina e che pute ». Nel *Trionfo della Morte* anche il pernio di tutta l'azione è sempre lo stesso tema, l'amore con tutte le sue morbose raffinatezze e la sua ostentata lascivia. Le descrizioni frequentissime delle scene d'amore sensuale fra Giorgio ed Ippolita sono minute, impudiche; così quando Giorgio possiede Ippolita nel treno, nella loro gita ad Albano, all'uscire dal bagno nell'Eremo di S. Vito; così quando Giorgio contempla il corpo d'Ippolita nuda e scoperta sul letto, nel sonno; così quando nell'ultima scena d'amore Giorgio, non volendo perdere nell'atto sessuale la forza e la volontà di suicidarsi portando con sè nell'abisso Ippolita, la sodisfa colle sue mani su cui poi sente « l'impressione

della cosa impura ». In tutte le altre opere del D'Annunzio, quantunque l'idea erotica resti sempre la predominante, non si hanno veri casi di psicopatia sessuale, non è per ciò qui il caso di tenerne conto.

Le idee mistiche propriamente dette non si riscontrano nel D'Annunzio, ma vi si può vedere però una certa tendenza mistica in qualche caso di antropomorfismo e di simbolismo. Cito degli esempi:

Chiusa l'acqua nel cerchio dei macigni
muscosi ride ai bianchi solchi lenti.....

e poi:

Un fonte, solo
nell'ombra ride e piange.....

(*Poema paradisiaco*).

Quando Elena dice ad Andrea che è costretta a lasciarlo forse per sempre, in questa fine dell'amore essi vedono di là passare una bara con un funerale muto e freddo, come la morte del loro amore. Quando Andrea e donna Maria trovano nel bosco la statua dell'Erma quadrifronte su cui egli aveva scritto poesie d'amore, e Delfina mette una corona di fiori su quella testa, egli ci mostra il simbolo dell'alleanza amorosa; ma dopo che Andrea ha parlato invano d'amore a donna Maria, Delfina toglie la corona dalla testa dell'Erma quasi a significare che l'alleanza era rotta dal rifiuto silenzioso di donna Maria. Quando a Villa Medici Andrea ottiene il primo bacio d'amore da donna Maria, uscendo dal giardino, egli guardando un gelsomino dice: « Guarda, il gelsomino fiorisce »

volendo alludere al suo amore che comincia castamente. « L'acqua grondando dalla superior tazza di granito nel bacino sottoposto metteva uno scoppio di gemiti, a intervalli come un cuore che si riempia di angoscia e poi trabocchi in pianto » nel momento in cui Maria sentiva l'affanno della gelosia nel suo amore con Andrea (*Il Piacere*). « Il ramo già rotto, ritenuto da alcune delle sue vive fibre, penzolava lungo il fusto, e proprio quella frattura umida di linfa, aveva un aspetto di cosa dolente ». « Cupo, luccicante, rapido, pieno di mulinelli e di gorghi l'Assiòro correva tra gli argini cretacei con un silenzio che lo rendeva più torvo. Il paesaggio rispondeva a quell'aspetto di perfidia e di minaccia ». E, descrivendo una carbonaia, dice: « E la grande foresta immobile contemplava i roghi alimentati dalle sue vite ». (*L'Innocente*). Nelle *Vergini delle Rocce* poi domina il simbolismo nel concetto e nella forma. Egli mette sul frontispizio una frase di Leonardo da Vinci: « Io farò una finzione che significherà cose grandi » indicando con ciò quale è il concetto a cui l'autore si è ispirato. « Tutti gli aspetti del paese intorno significavano la potenza dei pensieri nutriti in segreto, il mistero tragico dei destini compiuti, l'energia dolorosa, la costrizione tirannica, la passione superba, ogni più aspra e rigida virtù della terra solitaria e dell'uomo solo ». « In una rovina del parapetto disgregato dalle radici penetranti dell'edera, appariva scoperto un canale interno simile a un'arteria rotta; e vi si scorgeva il luccichìo e vi si udiva il mormorìo dell'acqua che scendeva a riempire il cuore delle fontane pian-

genti ». « Ai raggi obliqui le terre fulve si arrichivano d'oro, mentre le chiare nuvole stavano assise in cerchio su i culmini delle rocce come sui più alti gradi di un anfiteatro, con attitudini feminee, aspettando che la sera le vestisse di porpora ». « Su i culmini delle rocce le nuvole assise non avevano ottenuto la porpora, ma una veste di più delicato colore, che le faceva languire: pur taluna levava su le compagne il capo altiero aspirando a una corona di stelle ». « L'albero fulminato, privo di rami, nel fianco percosso, ne conservava in sommo dell'altro fianco alcuni simili a braccia contratte, che levavano verso il sole la disperazione implacabile dei loro gesti ». « Larghe plaghe rimanevano deserte, ma talvolta quivi nel mezzo, una sola ninfea s'attardava effondendo la sua estrema grazia in quell'indugio. Una vaga malinconia fluttuava su l'acqua nel punto ove scompariva ciascuna delle ritardanti. E sembrava allora che pel grande e dolce fiume roseo incominciassero a vaporare i sogni notturni della moltitudine sommersa ». « La materia originale splendeva impietrita nelle sue mille espressioni di furia e di dolore..... il cratere vorticoso in cui l'impeto del fuoco primitivo era rimasto fisso come la contrattura d'uno spasimo estremo rimane talvolta su le labbra del cadavere ». Gli oliveti hanno attitudini dolorose nei tronchi negri. Massimilla, monacanda, nelle « Lettere di Santa Caterina » ha per segnale un filo d'erba; quando s'innamora di Claudio, egli le dice: « E il filo d'erba? — S'è bruciato — Metteteci dunque una rosa rossa » volendo con ciò alludere alla passione di Massimilla

che egli le aveva predetto. Vi è poi anche una leggenda misteriosa che trova riscontro nella situazione principale della *Città Morta,* raccontata dal principe Sergio a Claudio Cantelmo: Umbelino acceso d'amore per la sorella Pantea Montaga, volendo scindere l'anima dal corpo ch'egli non poteva amare senza colpa, l'annega nella fontana misteriosa che canta colle sue mille voci. (*Le Vergini delle Rocce*).

Sono molti i casi che ho voluto citare, ma troppo pochi in confronto a quelli che avrei ancora potuto aggiungere, riferendomi anche ad altre opere già da me esaminate, come ad esempio il *Sogno di un mattino di primavera*, il *Sogno di un tramonto d'autunno*, la *Città Morta* e la *Gioconda* in cui, a causa della fusione inscindibile del simbolo coll'azione e coll'analisi, ho dovuto insieme coll'esame letterario rilevarne minutamente il carattere simbolico.

Poi che l'esame del carattere dell'importanza eccessiva attribuita all'arte si riconnette principalmente allo studio della teoria artistica, non è ancora il caso di trattarne. Cade invece qui a proposito di rilevare il carattere della vanità e del bisogno di imporsi alla publica attenzione. E prima di tutto, dicendo dello stile e della lingua usata dal D'Annunzio, si può rilevare come la ragione precipua di tale pretesa rigenerazione non trovando la sua origine e la sua giustificazione in un fatto storico-linguistico, sia dovuta esclusivamente a quel bisogno del nuovo e dell'originale che, distinguendolo dalla infinita ed eguale turba di tutti gli altri, lo rendesse, al meno per questo lato, una personalità distinta. Così pure

l'aver, dopo un passato più tosto lungo e pieno di sodisfazioni dell'amor proprio e della vanità, voluto tentare il teatro, può interpretarsi semplicemente come un bisogno di ricavar nuove e più violenti sensazioni e sodisfazioni della propria vanità diversamente lusingata; e l'indole stessa dei suoi componimenti dramatici, l'idea della rinascenza della tragedia greca, e la novità di un drama ridotto ad un frammento mostrano chiaramente che il movente principale dell'autore è stato quello non di fare opera buona e bella, ma originale, ma più che altro strana e sorprendente. Io non voglio aver l'aria di esser profeta, ma credo che il D'Annunzio dopo le emozioni vivissime dei trionfi dramatici, difficilmente recherà a compimento i suoi numerosi romanzi annunziati, ma più tosto si dedicherà esclusivamente al teatro, e questa sarebbe una piena e splendida conferma di quanto sopra ho mostrato (1). Inoltre l'aver egli adottato nelle sue opere i canoni della filosofia individualista dell'egotista Federico Nietzsche, che forma l'ispirazione costante di quasi tutta la sua opera; l'avere egli, a simiglianza delle moderne scuole francesi, scelto soggetti patologici, strani, assurdi, spesso affetti da idee erotiche psicopatiche quando ancora in Italia nulla di simile era stato ancora, non dico concepito, ma nè pure sospettato, mostra ancora

(1) Scrivevo queste parole quando ancora non erano stati publicati il *Sogno di un tramonto d'autunno* e la *Gioconda,* di cui non ho potuto occuparmi che sulle bozze di stampa. Mi pare di aver bene presagito perchè da allora fino ad oggi il D'Annunzio non ha publicato che questi due lavori, ambedue di genere dramatico.

come questo carattere sia così dominante in lui. Il quale persino nelle più piccole particolarità si palesa: così egli scrive versi, scrive romanzi, e ad ogni poesia, ad ogni capitolo, premette versi, parole, frasi dei duecentisti, dei trecentisti (*Poema Paradisiaco*) o di quattrocentisti (*Isottéo*) o di santi e di Leonardo da Vinci (*Le Vergini delle Rocce*), ecc. per sorprendere col contrasto tra il vecchio ed il nuovo pensiero, tra l'antica e la moderna espressione, dando uno strano sapore di cose misteriose, lontane e dimenticate. Così alla fine di un poema dove un altro avrebbe scritto semplicemente *Fine* egli scrive ΤΕΛΟΣ alla greca, ed i personaggi del drama egli non li chiama personaggi ma *dramatis personae,* e recentemente egli dedica la sua *Gioconda* ad Eleonora Duse, *dalle belle mani.* Che in tutto ciò nuovo per la letteratura italiana non ci sia menomamente originalità del D'Annunzio, ma che tutto in lui si debba alla imitazione straniera non è qui ancora il caso di mostrare. Resta però stabilito il fatto della sua smania di novità che sorprenda, che scrolli fortemente quella indifferenza ed apatia del publico intelligente, che, abituato ormai a tante stranezze ed a tante pretese e morbose novità, ha bisogno di qualche cosa di particolarmente piccante per potersi scuotere.

***

L'Egotismo però in un grado più intenso si estrinseca nella immoralità, che può salire fino al grado di pazzia morale: la legge etica comune non esiste più per tali degenerati. A ciò può aggiungersi anche

un pervertimento morale, e allora si avrà non più semplice indifferenza pel male, cioè pazzia morale, ma piacere e predilezione. È una caratteristica del degenerato la mancanza di adattamento che deriva dalla conformazione del sistema nervoso, che gli impedisce prima di avere un'idea esatta delle condizioni cui è necessario adattarsi (1).

Nel suo grado massimo poi l'Egotismo conduce a quella specie di delirio in cui l'egotista si ritiene superiore a qualunque limite della moralità e della legge (2).

La moderna scuola psichiatrica aveva già stabiliti clinicamente tali fatti (3).

---

(1) Così può interpretarsi la impassibilità dei parnasi e dei diabolici, che si rivela nella loro poesia, esclusivamente e monotonamente soggettiva, e che si estrinseca con quell'assenza completa di simpatia sociale e quella freddezza verso il prossimo, congiunta al più tenero amore di se stessi; così il morboso anarchismo d'Ibsen; così il pervertimento del senso morale dei diabolici e di Baudelaire in specie, su cui il male e la morte con tutte le sue imagini abbominevoli e tetre, esercita una forte attrazione; così l'antropofobia di Nietzsche. E dalla funzione alterata e dall'ottusità dei nervi e del cervello ne deriva l'odio della vita e del moto, la noia e il pessimismo di Baudelaire e dei diabolici; e dall'emotività straordinaria, l'esaltazione maniaca di Nietzsche, l'ansiomania di Baudelaire, già riscontrata nel mistico Rollinat, il delirio di contraddizione, dubitativo ed interrogativo di Nietzsche, già riscontrato nel mistico Tolstoi. (NORDAU, *Degenerazione*).

(2) Così si spiega la megalomania di Federico Nietzsche che si estrinseca nella teoria del superuomo. (NORDAU, *Degenerazione*).

(3) Nel genio normale il Lombroso aveva già riscontrato come un carattere costantissimo, l'attività maggiore dei sensi, che si riferisce al predominio delle sensazioni organiche, e che è fonte delle gioie sublimi della creazione, e nello stesso tempo delle loro sventure; poi che questa straordinaria emotività produce una morbosa vanità, la melanconia, l'abbattimento. E

L'Egotismo in questi gradi più o meno intensi si estrinseca nella letteratura con quei caratteri che sono propri dell'egoismo inteso nel suo significato volgare e più comune, cioè col soggettivismo, coll'individualismo e con idee più o meno esaltate e deliranti, megalomaniache e dubitative.

Già a proposito della poesia del D'Annunzio io

---

nei geni anormali, con forme embrionali di nevrosi e di alienazioni, aveva altresì constatato l'emotività straordinaria, da cui deriva la loro melanconia, che nelle forme più gravi, può giungere alla ipocondria e alla lipemania.

Il Lombroso però qui non parla espressamente di una varietà di questo delirio, cioè dell'ansiomania, mentre, nella citazione di un caso particolare, pare che l'abbia conosciuta o intuita. Il Nordau a proposito del mistico Maurizio Rollinat parla di tale carattere, da molti autorevoli scienziati riconosciuto come un grado di perturbazione mentale, e da Magnan battezzato col nome di *ansiomania*, stigma assai comune della degenerazione. « L'ansiomania è un errore della mente, la quale, compenetrata di idee di paura, ne attribuisce le cause al mondo esteriore, mentre invece sono prodotte da fatti morbosi, che si succedono nelle profondità degli organi. Il paziente si sente impacciato ed inquieto, attribuisce ai fenomeni che lo circondano un aspetto minaccioso ed inquietante, onde spiegare a se stesso il terrore da cui è invaso, e la cui causa gli sfugge perchè sta nell'ignoto ». Ora il Lombroso, parlando di Cooper, dice che questi; « secondo Taine, fu infelice e pieno di angoscia tutta la sua vita, e, secondo la sua autobiografia, dice « io era alla tortura, coricandomi col terrore nell'anima, e alzandomi colla disperazione » vi pensava anche nel colmo della gloria..... portava sempre il veleno in tasca ». In queste parole è contenuta, secondo me, una vera e propria diagnosi di ansiomania.

Negli stessi geni normali la megalomania è associata al delirio melanconico, e con esso si alterna; in essi si trova anche la follia del dubio, che è una varietà della melanconia, e chi ne è colpito ha tutte le apparenze della mente sana, ma il delirio si manifesta negli atti della vita pratica in cui si travedono imaginari pericoli; ed anche si è rilevata la follìa

ho notato quel carattere strettamente personale che distingue la sua poesia, e qui posso aggiungere che anche nell'opera in prosa egli è continuamente ed esclusivamente preoccupato della sua vita interiore, o tutt'al più della vita interiore di un altro solo individuo, che è a punto la tendenza più accetta e più diffusa della moderna letteratura, tutta basata

---

morale, che è mancanza completa di affettività e di senso morale..... Nei pazzi il Lombroso constata pure la pazzia morale: « il maggior numero di questi artisti aggiunge, agli altri delirii, spiccata follìa morale, pederastica in specie ». Negli uomini di genio, che furono nello stesso tempo alienati, rileva pure l'orgoglio massimo, la straordinaria preoccupazione del proprio Io: « tutti gli uomini in genere, ma i matti più che tutti, amano parlare di sè medesimi, ed in questo argomento diventano eloquenti »; inoltre essi sono perseguitati da dubii religiosi, da delirii multipli, che si associano e si alternano, il melanconico coll'orgoglioso, coll'alcoolico, coll'impulsivo, e via. Da ultimo poi il Lombroso trova in costoro eretismo ed atonia esagerata, cioè una grandissima emotività: « il carattere *più particolare* della follìa di costoro, parmi si possa ridurre ad un'estrema esagerazione di quei due stadii alterni di eretismo e di atonia, di estro e di esaurimento ». (LOMBROSO, *L'uomo di genio*).

Nei delinquenti, tra i primi caratteri, il Lombroso pone l'insensibilità morale: « l'aberrazione del sentimento è la nota più caratteristica del delinquente nato, come del pazzo, potendo una grande intelligenza coincidere con una tendenza criminale e pazzesca, mai con un integro sentimento affettivo ». Da questa insensibilità deriva la mancanza di senso morale, da cui poi dipende la vanità eccessiva e il cinismo, le oscenità e i pervertimenti sessuali, accoppiati con idee religiose, e, in ultimo, la mancanza di rimorso, dopo aver fatto il male; ciò che dimostra che il delinquente nato, come il selvaggio, ha innato il sentimento del male, al contrario del pazzo, il quale raramente nasce malvagio, ma lo diviene in seguito alla malattia, e nei suoi momenti di pazzia, non sente rimorso, si vanta dei misfatti e dichiara di sentirsi spinto, suo malgrado, al male. (LOMBROSO, *L'uomo delinquente*).

sulla psicologia e sulla patologia. Ma anche questo si riconnette coi fini dell'arte e colla teoria artistica e non è qui il caso di trattarne.

L'individualismo nel D'Annunzio è molto manifesto non soltanto nel carattere soggettivo dell'arte sua, ma nelle teorie che egli segue e da cui trae costante ispirazione, e che sono la glorificazione dell'uomo solo e intellettuale, pieno di supremo disprezzo per la folla volgare che non può vivere la sua vita di ozio e di piaceri. La teoria filosofica del superuomo si deve attribuire alla megalomania del suo inventore, ma l'essere stata accettata così incondizionatamente e ferventemente dal D'Annunzio, mostra che in lui le tendenze e lo stato della mente, e le condizioni di tutto il suo organismo avevano preparato un terreno adatto ad accogliere e svolgere un tale ordine di idee.

***

I caratteri principali che dopo l'esame scientifico emergono dall'opera del D'Annunzio sono la psicopatia sessuale, la vanità eccessiva e la tendenza egoistica; perchè il misticismo, pel modo frammentario e poco intenso con cui si manifesta, ci si presenta più come artifizio artistico e dovuto alla imitazione, anzi che come un carattere speciale della mente del D'Annunzio: in fatti veri casi di simbolismo non si riscontrano che nelle *Vergini delle Rocce*, nel *Sogno di un mattino di primavera,* nel *Sogno di un tramonto d'autunno*, nella *Città morta* e nella *Gioconda*, opere tutte appartenenti allo stesso

periodo di attività letteraria in cui è palese la imitazione dei simbolisti francesi.

I caratteri dunque che rimangono come propri del D'Annunzio ce lo mostrano più tosto che degenerato egotista, isterico (1).

Secondo Legrand du Saulle i disturbi psichici dell'isterismo hanno quattro gradi che dal nervosismo vanno alla follìa isterica. In tutti il fondamento è il turbamento più o meno profondo delle facoltà affettive, che lascia però quasi sempre intatte le facoltà intellettuali. Nel primo grado il carattere è profondamente modificato e l'isterico è egoista, moltissimo preoccupato di se stesso, desideroso di attirare su di sè e sulle sue cose l'attenzione di tutti. È inoltre stabilito che, quantunque l'isterismo sia diverso dall'erotismo, pure esistono fra di essi dei rapporti strettissimi, secondo alcuni, anche di causa ed effetto.

Ho già sufficientemente mostrato come nel D'Annunzio si riveli con grande intensità ed evidenza la vanità e l'egoismo. Quanto alla psicopatia sessuale essa non è che l'erotismo, carattere dell'isterismo trasformato per influenze organiche e sociali in una forma più intensa e morbosa: infatti gli scienziati più autorevoli sono d'accordo nel ritenere che la civiltà e l'intelligenza sono frequenti e sicure cause della psicopatia sessuale. Gli organi della genera-

(1) Per lo studio dell'isterismo mi sono servito principalmente di Legrand du Saulle: *Les hystériques*. Paris, 1883, 2ª ediz. e di qualche autore (Colin, Axenfeld, Legrain, Gilles de la Tourette, ecc.), citato e riassunto dal Nordau.

zione sono legati in intima relazione funzionale coll'intero sistema nervoso tanto nei rapporti psichici che somatici; quindi dal troppo lavoro, dall'abuso sessuale, ecc., specialmente nell'uomo colto sono prodotti disturbi sessuali frequenti (Lombroso, Krafft-Ebing, ecc.).

Ma c'è ancora un altro fatto importantissimo che deriva dalla straordinaria impressionabilità dei centri psichici degli isterici che li rende straordinariamente facili alla suggestione; e una conseguenza della sensibilità suggestiva dell'isterico è la sua irresistibile mania di imitare gli altri.

È questo uno dei caratteri principali del D'Annunzio, forse il principale. Lasciando da parte la questione dei plagi che non credo, per quanto provati, possano seriamente pregiudicare all'opera sua, riesce facile ad ognuno rilevare l'imitazione in tutta l'arte di lui (1). Nello stile e nella lingua egli sente il bisogno, tutt'affatto personale, perchè, ripeto, non trova un fondamento in altri fatti storici o linguistici, di imitare volta a volta i duecentisti, i trecentisti, i quattrocentisti; Angelo Poliziano, Lo-

---

(1) Il Panzacchi (*Morti e viventi* — Catania 1898) dopo aver detto di un plagio fatto dal D'Annunzio al Tommaseo soggiunge: « Ma prescindendo anche da queste esportazioni letterali, per verità fa d'uopo riconoscere che molte liriche del D'Annunzio o non esisterebbero affatto o sarebbero assai diverse da quel che sono, se da poeti e da prosatori (il Flaubert e il Maeterlinck, per esempio) egli non avesse pigliato di peso il soggetto, le movenze, certi pensieri, e certe imagini che determinano il carattere e decidono del valore di esse...»...«...da Dostojewscki, da Tolstoi, da Maupassant, e da altri egli ha talvolta derivato un primo schema del racconto, ed anche l'idea prima di certi

renzo de' Medici, ecc.; ora le ballate, ora la sestina amorosa, ora le odi barbare, ecc.; e perfino nelle particolarità gramaticali sterili ed inutili, quando anche fosse utile il ritorno alla lingua aurea del passato. Nelle novelle, ad esempio *Terra Vergine*, e nell'*Intermezzo* seguì il verismo; nel romanzo psicologico e patologico è facile vedere l'imitazione dal russo, specialmente dal Dostojewscki, come nel *Giovanni Episcopo* e nell'*Innocente* in cui è imitato perfino lo stile personale; l'imitazione dei psicologisti francesi, specialmente il Bourget, nel *Piacere*, perfino nella scelta dell'ambiente aristocratico e corrotto: anzi a questo proposito si può del D'Annunzio ripetere quel che già fu osservato pel Bourget, che cioè i suoi eroi e le sue eroine sono sempre raffinatamente eleganti, superiormente intellettuali, forniti di rendite e di doti cospicue che permettono loro di vivere lontani dalle volgarità della vita comune. Nelle *Vergini delle Rocce*, e nei drami piglia l'ispirazione dai simbolisti francesi, per quanto nella *Città morta* egli abbia creduto di riprodurre l'antica tragedia greca, con quanta verità e con quanto successo io

---

personaggi, e anche certe generalità estetiche e morali molto caratteristiche...»...«...come ora si diverte a bussare alla cella del manicomio di Federico Nietzsche, un tempo, cioè negli anni della valida formazione della sua cultura e del suo gusto, egli dovè lungamente temperare la buona lama dell'ingegno nella fresca corrente della tradizione indigena. Nessun giovane in Italia sentì più fortemente di lui nel midollo e nel sangue, gli influssi di bellezza antica e nuova, che specialmente per merito di Giosuè Carducci, rifiorivano nella nostra letteratura intorno al 1880. All'incudine delle fucine carducciane la prosa e il verso del D'Annunzio si formarono... ».

ho già mostrato. E perfino nelle particolarità quasi trascurabili egli ha sentito il bisogno di imitare; e quel *dramatis personae* ha dovuto trovarlo nei drami di M. Maeterlinck e degli altri simbolisti e decadenti francesi per credere opportuno di usarlo; e quel τελος invece del prosaico *fine*, troppo volgare, egli ha sentito il bisogno di andarlo a trovare nella letteratura greca.

Quanto poi al concetto dominante ed informatore di tutta l'opera sua, cioè la filosofia, egli l'ha appresa dai decadenti francesi che in Francia rappresentano la tendenza egotista della letteratura, ed io sono portato a credere questo per varie cause. Il decadentismo francese trae la sua diretta origine dal diabolismo del Baudelaire di cui ognuno prese qualche cosa, e i decadenti come Maurice Barrès e I. K. Huysman, l'ideale del tipo umano egotista. È evidente che senza la conoscenza di questi moderni decadenti, in Italia non si sarebbe mai pervenuti a tanto, sia perchè il Baudelaire non era da noi tanto noto e tanto studiato da poter esercitare sulla nostra letteratura italiana una notevole influenza, sia anche perchè il carattere dell'ingegno italiano non è fatto per simili aberrazioni. E così pure la filosofia del Nietzsche, che non è altro che la giustificazione ragionata della tendenza morbosa egotista già manifestata nella letteratura, quasi affatto sconosciuta anche oggi in Italia, era anche poco nota in Europa fino a che i decadenti francesi per i primi, trovando in essa la glorificazione della loro degenerazione, se ne impadronirono con entusiasmo rendendola popo-

lare in tutto il mondo e, prima che altrove, in Italia. Se poi, dopo conosciute le fonti per mezzo dei decadenti, il D'Annunzio ricorse direttamente all'opera originale del filosofo tedesco, è questo un fatto che nel nostro caso non può avere alcuna importanza. Una prova ancora più chiara di quanto io ho affermato è questa: la letteratura decadente francese raggiunge un certo grado di splendore prima del 1890, e intorno al 1891 e 1892 compare nei romanzi la filosofia e il nome del Nietzsche. Ora nel *Piacere* (1889) e nell'*Innocente* (1892) se si trova in pratica nella creazione dei personaggi, l'ispirazione del decadentismo, non si fa mai parola del Nietzsche e della sua filosofia, la quale invece compare apertamente ed invade tutta l'opera del D'Annunzio nel *Trionfo della morte* (1894) e nelle *Vergini delle Rocce* (1895 o 96), non solo nelle citazioni ma anche e principalmente nei concetti.

E con ciò mi pare sufficientemente dimostrata anche l'imitazione.

Così da questo concorso di caratteri analizzati scientificamente e dimostrati da esempi inconfutabili perchè basati su dati di fatto, appare completa ed evidente, io credo, la figura intellettuale e morale del D'Annunzio, quale almeno emerge dalle opere (1).

(1) Correggendo le bozze di stampa apprendo dai giornali che Scipio Sighele ha tenuto a Venezia una conferenza su *L'opera di G. D'Annunzio dinanzi alla psichiatria*. Vedo con piacere che non sono stato il solo a sentire la necessità di uno studio scientifico della nostra moderna letteratura.

# PARTE QUARTA

## SOCIOLOGIA LETTERARIA

I.

# FILOSOFIA ED ARTE

Importanza ed influenza sociale del Realismo — G. Verga e la letteratura sociale — L. Stecchetti e la polemica verista — A. Fogazzaro e la sua filosofia morale — G. D'Annunzio e la filosofia individualista — La questione dell'Arte: l'arte per l'arte e l'arte sociologica.

Consideriamo ora l'importanza sociale di queste moderne tendenze della nostra letteratura.

Il Realismo, come si è estrinsecato in Italia in seguito alla imitazione francese, non presenta tutti i caratteri del realismo originale, ma è ispirato in fondo dalla medesima teoria e condotto collo stesso metodo artistico. E di questa teoria fondamentale io qui non considererò che un solo lato, quello cioè che è necessario (1). La pretesa impassibilità ed imparzialità che lo scrittore realista deve osservare nella riproduzione fredda e meccanica della realtà è un errore da molto tempo da tutti riconosciuto. L'uomo sta dinanzi alla natura, l'artista dinanzi alla realtà non

(1) Nel mio studio di prossima publicazione *Il Realismo,* sarà il caso di esporre e discutere largamente le teorie realiste.

come un automa, un essere privo di anima e di personalità propria, ma come organismo vivente e senziente: per ciò quanti individui tante percezioni diverse, quanti cervelli tanti pensieri, idee e imagini differenti; e l'esame della letteratura di qualunque epoca, di qualunque individuo ci porge facilmente una conferma luminosa di questa evidentissima verità, mostrandoci diversi poeti ispirati dalla stessa realtà, producenti opere affatto differenti. Non dobbiamo quindi nelle opere dei realisti italiani limitarci a trovare la rispondenza più o meno esatta e vera fra l'opera e l'oggetto, ma occorre penetrare nella sua essenza e cercare di farne scaturire chiaramente qualche concetto, qualche idea che possa avere attinenza ed influenza nella società.

Nel Verga, ad esempio, tralasciando quella parte di produzione letteraria che io ho compreso nel periodo del romanticismo, vediamo già nella evoluzione verso il realismo il tentativo di qualche studio sociale di ambiente borghese o aristocratico; ma qui ancora, quantunque vi sia una certa penetrazione e giustezza di vedute, non vi scorgo quell'opera di intendimenti sociali in cui si sentono pulsare fortemente le vene della società, quell'impeto sano ed interiore che spinge un'idea a passare nel campo dell'azione; ma un debole sentimento di ripugnanza e di disprezzo per la educazione falsa e per la corruzione, una mite predilezione per il bene ed il buono. Progredendo nell'arte però i suoi ideali al contatto e colla conoscenza più sicura della realtà acquistano più ampiezza, più realtà, e dalla corrispondenza armonica dell'ideale col reale

nasce quel nuovo indirizzo di arte sociale così proprio dei nostri tempi e a cui tutti i moderni scrittori non hanno potuto resistere. E ci dà così il principio di quel ciclo dei *Malavoglia* che, essenzialmente umano e sociale, ha per mira un intendimento morale e pratico, quello cioè di far non solo conoscere la vita umana nelle sue varie manifestazioni, ma di ispirare la simpatia sociale glorificando le virtù, miti o potenti, e disprezzando il vizio in qualunque individuo, in qualunque classe si trovi. E questa è la vera e nobile missione dell'arte, la quale per quanto realista non può pretendere di limitarsi soltanto a far conoscere la realtà della vita umana, in questi tempi specialmente in cui questioni gravissime e pressanti reclamano dall'arte quell'aiuto che essa può e deve dare.

Nello Stecchetti invece più che realismo cioè creazione di tipi umani reali, troviamo il verismo, cioè descrizione di cose o sentimenti della vita comune, ma presi nella loro speciale e parziale estrinsecazione, e non nella sintesi di caratteri e di sentimenti che costituiscono il tipo. Ed è già questa una limitazione alla manifestazione e allo scopo dell'arte. In oltre il carattere eminentemente erotico e soggettivo dell'arte sua non è niente affatto proprio ad esercitare influenza nella società, o al meno una influenza sana ed utile. Lo Stecchetti attaccato per ciò da quasi tutta la critica cercò di rispondere, ma lo fece con argomenti così poco solidi e nuovi che dopo quella difesa non poteva rimanere che lo spirito brillante e la copiosa erudizione, male a proposito e per ciò inutile.

Lo Stecchetti dice (1) che la prima accusa che si fa alla scuola verista, cioè alla sua poesia, è di essere ateista. Secondo lui è permesso di dubitar di Dio e ciò fecero Kant, Schelling, Hegel, ecc., ma il volgo crede e rispetta quelli perchè scrissero in prosa e condanna lui che lo fece in versi. La distinzione è tanto superficiale che voglio credere sia stata fatta per scherzo. È ovvio comprendere come la gente ammiri quelli perchè scrivendo in prosa ragionano e fortemente, ed ogni ragionamento è bello ed ammirabile quando è logico ed originale, mentre sarebbe stolto ammirare nello stesso modo uno che strepita, esclama, asserisce, bestemmia senz'altro, ciò che non forma ragionamento e per ciò opinione, anche non ammissibile ma rispettabile.

Riguardo alla seconda accusa, che cioè il verismo non parla mai della patria, egli dice che non potendo cantare le vicende che non sono certo gloriose, è meglio tacere. Ma l'accusa non è questa sola, io credo, ma è più tosto quella di escludere dalla poesia tutto quanto ha attinenza con argomenti civili, filosofici, ecc., che sono gli ispiratori e il sostrato di ogni forte e nobile poesia.

Il verismo dello Stecchetti è anche accusato di avere manifestato un concetto molto basso della donna, ed egli risponde che non essendo la donna in questi tempi il tipo perfetto « perchè diavolo poi volete che diciamo il contrario e che mettiamo in rima le vostre perfezioni? » Egli mostra di non capire che

(1) Nel Prologo di *Nuova Polemica*. Bologna, 1878.

se la donna non è oggi il tipo perfetto, non è però nè meno sempre il tipo corrotto, e che essa non è fatta soltanto per l'amore, ma si manifesta in mille altri modi; ed è giusto far la dovuta parte alla parte buona ed onesta del loro carattere, a fin che il concetto della donna non sembri falso e unilaterale.

Quanto all'oscenità lo Stecchetti si giustifica dicendo che ispirandosi alla vita reale che non è casta, la poesia dev'essere oscena perchè vera. Ma anche qui mostra conoscenza imperfetta e criteri unilaterali nella rappresentazione della realtà. Egli dice che finora l'uomo era considerato nell'arte come solo spirito; oggi si considera insieme lo spirito e la materia, elementi indispensabili della vita dell'uomo; e questo sarebbe vero e giusto teoricamente, ma non nel suo caso però in cui è evidente invece l'estremo opposto, che cioè dell'uomo egli considera solo la materia.

Già ho esaminato i caratteri che lo Stecchetti ha manifestato nella sua opera, i quali insieme colla teoria artistica soggettiva a cui s'ispira ci dànno l'indice dell'importanza dell'arte sua nella società: quanto si riconnette al suo erotismo è evidentemente dannoso perchè a punto in virtù di questi caratteri agisce su una parte, per quanto ristretta della società; quanto riguarda la sua teoria estetica, che è quella dell'arte per l'arte, essa non è che una maschera atta soltanto a coprire e giustificare l'immoralità proclamando che l'opera d'arte dev'essere soltanto bella; ed oggi che la psicofisiologia ha dimostrato chiaramente l'origine e l'essenza dell'arte, è semplicemente un non senso.

***

Il Fogazzaro, invece, che impersona in Italia la tendenza presente del Misticismo nella letteratura, ha fatto della sua vita tutto un apostolato in pro' della moralità e della virtù cristiana, a cui si è dedicato con tale passione e tenacia quasi che come gli antichi profeti sentisse in sè una voce interna e misteriosa, che lo spingesse a dire e ad operare per il trionfo dei più alti ideali.

Già nei suoi romanzi e nelle poesie io ho notato questo straordinario predominio della sua unica idea, quasi incoercibile, manifestantesi nel sogno di moralità cristiana, di virtù evangelica, di bellezza spirituale. Ma quasi che nell'opera d'arte fosse troppo ristretta o condizionata l'azione pel trionfo dell'idea, egli ha sentito il bisogno di affrontare direttamente e risolutamente le questioni più urgenti e più affannose, e principalmente quella teoria dell'evoluzione così variamente interpretata.

Nella prima delle sue opere teoriche (1) egli tenta di dimostrare come il Cristianesimo per la sua essenza sia atto a tutte le civiltà, anche future; ed anche esso è conciliabile colla teoria della evoluzione per la spiegazione non solo della creazione dell'uomo, ma di tutta la natura animata ed inanimata come è

---

(1) A. Fogazzaro, *Per un recente raffronto delle teorie di Sant'Agostino e di Darwin circa la creazione.* Milano, 1892, 5a ediz.

confermato da molti scrittori e dottori della Chiesa, principalmente da Sant'Agostino.

In seguito poi (1) dichiarandosi darwinista convinto, a proposito delle opposizioni che si fanno dai cattolici alla teoria dell'evoluzione, afferma che ogni scoperta scientifica non distrugge ma ingrandisce il concetto della divinità rendendolo sempre più alto ed astratto; e tutti gli scienziati nella ricerca dell'origine di tutto, debbono sempre riconoscere una Causa prima che per lui si chiama Dio. La teoria dell'evoluzione anzi, lungi dall'essere in opposizione col sentimento religioso cattolico e cristiano, risponde all'ideale della religione perchè mira alla perfezione, al bene morale ed alla sublimazione spirituale.

Ma egli ha più lungamente e specialmente avuto agio di trattare la questione religiosa e di manifestare nettamente le sue idee (2). La scienza spiega i fenomeni, ma poi quando essa si rivela impotente a trovarne la genesi più o meno remota, la Causa prima, sorge il sentimento religioso di un Essere immensamente superiore, invisibile, sconosciuto, inconcepibile. Ma se il trasformismo, quantunque rifiutato da molti cristiani perchè creduto contrario alla religione, è stato non di meno a poco a poco ammesso da molti, non così facilmente sarà ammessa l'origine dell'uomo dal bruto, questione più

---

(1) A. Fogazzaro, *Per la bellezza di un'idea*. Milano, 1893.

(2) A. Fogazzaro, *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*. Milano, 1893. Recentemente poi il Fogazzaro ha riunito questi tre scritti e qualche altro, privo d'importanza per noi, sotto il titolo *Ascensioni umane*, Milano 1899.

difficile e che distrugge la poesia religiosa cristiana dell'origine dell'uomo, re del creato. Il Fogazzaro, quantunque veda che la scienza non ha tutto spiegato, ammette la discendenza dell'uomo dal bruto, poi che l'evoluzione organica dimostra coll'anatomia, colla fisiologia, ecc., che ciò è possibile non solo ma è chiaro che da organismi semplici ed inferiori si è a poco a poco, con una lenta e graduale evoluzione, pervenuti ad organismi complessi, superiori, più perfetti. Ma quando viene all'anima dell'uomo egli non sa comprendere come questa sia un portato della sola evoluzione e la considera più tosto come cosa divina, per cui è necessario ricorrere all'idea della influenza di una forza superiore, cioè a Dio. « Per una data energia della Volontà Divina, ossia per legge di natura, l'embrione umano, appena si forma è animato, è disposto dai suoi genitori a diventare un essere umano; ma solo quando perviene ad un certo grado di sviluppo impossibile a determinare, l'anima vi è creata umana a somiglianza quasi dell'occhio che, preparato a poco a poco nell'embrione, acquista improvvisamente la facoltà di vedere... Ma se mi è lecito come cristiano di pensare che le anime dei figli di Adamo sono create umane a questo modo per effetto della Divina Parola originaria, per una legge di natura, molto più mi sarà lecito di sostenere che la Divina Parola ha prodotto in questo modo Adamo stesso, ch'Essa, operando come legge di natura, ha preparato insieme il corpo e l'anima nella vita inferiore, e quando il corpo è stato pronto, vi ha creato l'anima, operando sempre come legge di

natura ». E più giù spiega meglio il suo concetto: « ...la Parola originaria... può solo significare la Volontà Divina in azione, come legge di natura nel riprodursi degli individui umani, in azione nel più lontano futuro, dove io vedo l'uomo venirsi conformando a imagine e simiglianza di Dio ». E finisce con una professione di fede artistica: noi discendiamo dai bruti ma la nostra gloria è di ascendere verso una forma sempre più intellettuale e spirituale, e per ciò è necessario distruggere quel bruto, l'istinto che è ancora dentro di noi e lotta contro la nostra coscienza morale, propria dell'uomo. L'arte deve servire a punto ad esprimere colla bellezza delle rappresentazioni, colla espressione dei sentimenti morali, questa superiorità; finora essa lo ha fatto, ma inconsciamente, ora deve farlo come una missione. Egli ammette che l'arte non deve appagarsi della rappresentazione esclusiva di tipi ideali, ma farà bene a studiare anche la bestia umana, sempre però facendo sentire che lavora contro il bruto e lotta per l'idea morale. « Non si tratta di subordinare l'arte alla morale,... si tratta di trovare una loro unità così piena che sia impossibile distinguervi l'intendimento morale dall'intendimento artistico ». L'arte sua non è che l'aspirazione verso la perfezione dell'uomo che egli per ciò idealizza, perchè nel futuro l'uomo sarà meno bruto e più spirituale.

Ed ora qualche osservazione. Il tentativo di accordare la scienza colla religione sulla questione così ardua e controversa dell'evoluzione è forse lodevole, ma non mi pare però che sia assolutamente

necessario rintracciare a maggior gloria della verità le opinioni degli antichi scrittori e dottori della Chiesa, i quali pei tempi troppo remoti in cui vissero non potevano concepire niente di simile alla moderna teoria scientifica dell'evoluzione. Da citazioni frammentarie, incomplete, da espressioni più o meno vaghe e generiche voler costruire una teoria scientifica che quei dotti forse nè meno sognavano, è arbitrario ed inutile; e in questo esercizio la verità lungi dal comparire chiara e più luminosa si allontana e si oscura di più, inviluppata negli intrighi speciosi della dialettica e del sofisma. E la prova di ciò si ha nel fatto che molti scrittori e scienziati, basandosi sugli stessi passi degli stessi autori, sono giunti a conclusioni non diverse soltanto ma opposte.

Quanto poi alla spiegazione dell'origine dell'anima umana il Fogazzaro mostra evidentemente la titubanza del credente nell'ammettere la scienza fin nelle sue più lontane e rigorose conseguenze, e la fredda ragione del pensatore che si vede costretto ad abbandonare la fede che non risponde ai suoi dubî. Egli parla di Volontà Divina, di Parola divina originaria ripetendo con insistenza che esse non sono altro che la legge di natura. Ma allora, se è sempre la legge di natura che agisce nell'evoluzione dell'uomo, perchè dire che l'anima umana è tanto superiore e diversa dall'anima bruta, che è inconcepibile senza presupporre l'intervento di una forza divina superiore? E perchè quando ha concepito Dio semplicemente come Causa prima, come legge di natura, dice che l'uomo nel più lontano futuro si verrà conformando a imagine e simiglianza di Dio?

Ma tralasciando queste sterili discussioni teoriche che infruttuosamente si sono sempre agitate da che l'uomo ha cominciato a pensare, consideriamole soltanto dal punto di vista del risultato pratico. Il Fogazzaro ci si rivela un credente appassionato e fervente, ma non tanto che la sua fede possa oscurare o distruggere la sua ragione; egli ha l'anima tormentata da quell'eterno dubio dell'uomo credente ed intellettuale, e cerca colla sua mente e colla sua dottrina di comporlo, di risolverlo nel miglior modo. Si è egli illuso di esservi riuscito? Io credo di no. Egli, come tutti gli altri pensatori credenti, dove è arrivato colla scienza ha cercato di accordarla colla religione, dove questa gli è venuta meno ha trovato un rifugio al suo animo conturbato e smarrito nella fede religiosa, e nelle interpretazioni metafisiche del fenomeno e dalla Causa prima. Ma ad ogni modo, di questo dubio, di questa fede, di questa ragione qualche cosa è rimasto, qualche germe ha fruttificato e l'ideale di moralità, di virtù e di bellezza non ne è che la conseguenza e la manifestazione. Forse riguardo all'arte egli non ha trasfuso e tradotto esattamente il suo concetto di moralità e di bellezza, e, come già osservai a proposito dell'esame letterario delle sue opere, egli ha voluto troppo teorizzare e predicare la morale e la religione anzi che farla scaturire impersonalmente dall'azione e dal carattere dei personaggi.

Ad ogni modo, ad onta di qualche piccola menda e osservazione, dalla sua opera emerge luminosa e simpatica la figura di quest'uomo: nel-

l'imperversare della moderna corruzione, in mezzo ad una società vana ed ipocrita che crede o rinnega per moda e non per sentimento o convinzione; e mentre l'arte è ridotta a sfogo personale di libidine morbosa ed immorale, è confortante poter rivolgersi ad ammirare questa faccia onesta e mite di galantuomo che, emancipandosi da tutte le turpitudini del volgo, procede alto e sereno al raggiungimento di un ideale sublime.

***

La tendenza Egotista della letteratura italiana dallo studio precedente ci è apparsa caratterizzata dalla psicopatia sessuale e dall'egoismo, manifestantesi nel soggettivismo dell'arte e nell'individualismo della filosofia. Quanto alla influenza morale della psicopatia sessuale nella società io mi sono già espresso a proposito del verismo, e qui non potrei che ripetere quanto già scrissi; quanto alla tendenza soggettiva dell'arte essa è una questione che si riconnette a tutta la teoria artistica di cui tratterò particolarmente. Resta dunque soltanto la filosofia.

Prima ancora che il D'Annunzio conoscesse direttamente la filosofia del Nietzsche egli aveva, sotto l'influenza del decadentismo francese, introdotto nella sua opera quel nuovo modo di considerare i fenomeni umani e sociali. Il padre di Sperelli istruiva il figlio con alcune massime fondamentali: « Bisogna *fare* la propria vita come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui.

La superiorità vera è tutta qui ». « Bisogna conservare ad ogni costo intiera la libertà, fin nell'ebrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: *Habere non haberi* ». « Il sofisma è in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano..... La parola è una cosa profonda in cui per l'uomo d'intelletto sono nascoste inesauribili ricchezze. I Greci, artefici della parola, sono infatti i più squisiti goditori dell'antichità ». (*Il Piacere*). Tullio Hermil, per scusare la sua debolezza di volontà che gli impediva di sottomettere l'istinto alla ragione e per giustificare le sofferenze che egli aveva cagionato a Giuliana, pensa che « la grandezza morale, risultando dalla violenza dei dolori superati, perchè ella avesse occasione d'essere eroica era necessario ch'ella soffrisse quel ch'io le ho fatto soffrire ». (*L'Innocente*). Ma in seguito egli mostra palesemente la ispirazione del Nietzsche nella sua opera successiva, e anzi nel *Trionfo della Morte* egli, concludendo la sua lettera di dedica a F. P. Michetti, esclama: « Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca, e prepariamo nell'arte con sicura fede l'avvento dell'Uerbermensch, del Superuomo ». Nelle *Vergini delle Rocce* poi egli amplia le sue cognizioni filosofiche e trova che Socrate colla sua filosofia della conoscenza di se stesso è un precursore del moderno individualismo. La coscienza di Claudio Cantelmo è arrivata a comprendere che « il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare ». La vita quindi dell'uomo supe-

riore è tutta intellettuale. « Allora appresi (da Socrate) che l'officio dell'uomo nobile sia ben quello di trovare studiosamente nel corso della sua vita una serie di musiche, le quali, pur essendo varie, sieno rette da un sol motivo dominante ed abbiano l'impronta di un solo *stile* ». La filosofia di Socrate si compendiava tutta nella conoscenza di se stesso, l'ideale trovato in sè e non fuori della vita, e con questo regolare tutte le azioni della propria vita. « E anche (Socrate) mi comunicò la sua fede nel *demònico* il quale non era se non la potenza misteriosamente significativa dello *stile* non violabile da alcuno..... ». Così Claudio Cantelmo comincia a studiare se stesso, e prima di tutto gli si rivela gagliardamente la virtù di stirpe con getti di energia veementi; ma allo stato della vita pubblica attuale, non potendo guidare i seguaci ad una mèta certa, la trasforma in poesia, per ora. La plebe vuole dominare; non il papa nè l'attuale Re, prefetto umile della plebe, saranno il Re dell'avvenire che Roma aspetta. Il popolo è per lui la Gran Bestia, i suoi rappresentati gli stallieri della Gran Bestia ; e nei movimenti popolari egli vede una minaccia al Pensiero, un oltraggio alla Bellezza. « Il mondo non può essere costituito se non su la forza, tanto nei secoli di civiltà, quanto nelle epoche di barbarie ». Per ciò una forte e intellettuale maggioranza soggiogherà la folla, la quale è sempre in balìa del pànico, « le plebi restano sempre schiave avendo un natìo bisogno di tendere i polsi ». E poi che egli è artista « triplice è il suo còmpito: condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del

tipo latino; educare la più pura essenza del tuo spirito, e riprodurre la più profonda visione del tuo universo in una sola e suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riunisca e le coordini in sè per sentirsi degno di aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate ». Ed anche nella *Città Morta* è notevole l'influenza di tale filosofia, ed io già l'ho rilevato nell'esame del carattere di Anna e di Alessandro, ed in tutta la concezione della tragedia. Così pure nella *Gioconda* in cui lo statuario Lucio Sèttala crede di non poter raggiungere l'ideale dell'arte se non sacrificando la morale.

Il D'Annunzio coll'isolamento dell'uomo intellettuale, coll'egoismo in cui lo costringe a vivere per sè e contro gli altri, col glorificare il piacere che deve essere raggiunto a tutti i costi, anche a costo delle sofferenze altrui, non fa che assimilare una parte della morale del Nietzsche. L'uomo superiore dell'avvenire sarà una belva crudele e solitaria, che sfogando liberamente i propri istinti prolungherà la durata del piacere riducendo ed eliminando il dolore. Gli istinti naturali dell'uomo sano sono l'egoismo e la crudeltà, i quali finora, dalla morale schiavista conculcati, si estrinsecarono in varii modi e principalmente col costringimento, col disprezzo della vita e colla invenzione della coscienza che è la crudeltà rivolta verso se stessi. Lo stato quindi più alto e naturale dell'uomo è quello di seguire il suo istinto liberamente, senza costrizioni dannose per la natura, per la coscienza, per la vita

E poi col disprezzo della plebe e l'esaltamento delle grandi individualità, col proclamare sprezzantemente che il popolo è nato per essere schiavo non fa che riprodurre il concetto fondamentale della morale dei padroni e degli schiavi del Nietzsche stesso, secondo il quale nei primi tempi dell'umanità, le bestie bionde costituivano la razza superiore, scevra di qualunque coercizione sociale; e quando queste si gettarono sulle razze inferiori facendole schiave, fu fondato lo Stato. Da questa società di padroni furono creati i concetti morali per gli schiavi: si chiamò buono tutto ciò che costituiva le qualità dei vincitori, e cattivo quello che si riferiva ai vinti. Quindi la superbia, la barbarie, il coraggio, la durezza, ecc. furono chiamate virtù; e vizii e difetti l'umiltà, l'adulazione, la pigrizia, l'utile, ecc., e tutte le altre qualità che nelle loro condizioni di soggetti dovettero esplicare per render più secura e men dura la loro esistenza: così l'affabilità, la pazienza, l'affetto, ecc. Ma quando il Cristianesimo operò quella grande rivoluzione morale, gli schiavi divenuti padroni imposero ai novelli schiavi una nuova valutazione della morale, e il vizio divenne la virtù della morale schiavista, e l'antica virtù divenne vizio.

Quando poi il D'Annunzio dice che il còmpito dell'arte è quello di ricondurre alla perfetta integrità del tipo latino, e riprodurre in un'opera d'arte la più profonda visione dell'Universo, egli non fa che parodiare alcuni concetti della teoria artistica dei decadenti francesi, per cui l'arte deve essere una riproduzione della più intima essenza delle cose del

mondo reale, e deve arrivare alla formazione del perfetto ideale umano. E quando nei movimenti popolari, che egli considera indegni perchè fatti dagli schiavi, egli non sa vedere che una minaccia al Pensiero e un oltraggio alla Bellezza, non fa che riprodurre quel concetto che il Baudelaire emise, alla sua volta, poggiandosi sulle dottrine aristoteliche male interpretate, per cui il vizio e il male non è per un artista che un « oltraggio all'armonia, al ritmo e alla prosodia universale ».

Non è qui il caso di dimostrare come queste parti della filosofia del Nietzsche non abbiano alcun fondamento scientifico perchè egli parte da concetti non bene definiti, da fatti non accertati; dirò soltanto che l'idea di una razza che sottopone tutte le altre, può per analogia della vita e delle vicende dei popoli primitivi ammettersi; ma gli studi più seri e più recenti escludono che vi sieno state fin dai primi tempi dell'umanità grandi razze così ben definite e senza molteplici varietà inevitabili e logiche. Il fatto della conversione della morale degli schiavi a danno dei padroni, e la conseguente nuova valutazione, non trova riscontro esatto nella storia del popolo ebreo e del Cristianesimo. Il concetto dell'uomo egoista e crudele per istinto sano e naturale è aprioristico, non sperimentale e quindi non basato sui dati di fatto dell'osservazione e dello esperimento scientifico. Inoltre poi la sua concezione del superuomo, che è un essere che sta al di là del bene e del male, all'infuori da ogni concetto morale (perchè per lui non ne esistono), a cui tutto è lecito e niente è proi-

bito; è scientificamente assurda, perchè l'evoluzione ci mostra come una superiorità e una maggiore perfezione nell'uomo, la forza della ragione che infrena gli istinti. E la scienza ci dice che l'istinto non è sempre sano, ma va soggetto a morbosità come ogni facoltà e parte dell'organismo umano, e quindi può estrinsecarsi dannosamente non solo per la specie, il che al superuomo non importa, ma per se stessi, il che importa a tutti, e impedire ciò è appunto la funzione della ragione in questi rapporti. Quale sarebbe, col predominio di questa filosofia, l'influenza sulla società?

Per ora condurrebbe all'anarchia nella politica e nella società, alla immoralità nella vita e nell'arte che è rappresentazione più o meno vera di essa; in seguito, così continuando, allo stato selvaggio o alla distruzione di ogni società umana (1). La vita interiore è interessante a studiarsi, ma l'uomo deve vi-

(1) Questo il Nietzsche non lo ha esplicitamente dichiarato, ma un altro scrittore logicamente ne ha tirato questa conseguenza evidentissima. MARIO MORASSO (*Uomini e idee del domani - L'egoarchia*. Torino, 1898), partendo dal principio che la società umana è basata esclusivamente sull'istinto sessuale, e che l'evoluzione umana mostra come l'uomo dalla materia va sublimandosi verso lo spirito, e che l'intelletto ucciderà gli istinti, ne deduce che il massimo sviluppo intellettuale del superuomo coinciderà colla fine della società. La concezione del superuomo del Morasso è in parte differente da quella del Nietzsche, perchè mentre questi trova la superiorità dell'uomo principalmente nella sodisfazione dell'istinto naturale, il Morasso la vede nello sviluppo massimo dell'intelletto. Ma anche la sua teoria non è accettabile, perchè essa parte pure da concetti falsi e non dimostrati: infatti non è provato a bastanza che la società umana sia basata soltanto sugli istinti e specialmente sull'istinto sessuale, nè che questi vadano del tutto scomparendo dinanzi al progresso e allo sviluppo dell' intelligenza.

vere anche nella società, e non può pretendere di infliggere agli altri i guai da cui egli stesso vuol liberarsi, e costringere il proprio simile ad essergli soggetto, poi che se si ammette che possono esservi degli uomini superiori eguali fra loro, non esiste più superuomo. Il superuomo quindi così concepito è una assurdità completa; assurdità scientifica, assurdità pratica, assurdità morale, assurdità intellettuale. E l'arte a queste teorie ispirate è antisociale o inutile, perchè colla glorificazione di certi concetti, colla falsità e unilateralità d'ispirazione e di rappresentazione, non può pretendere d'essere un frutto naturale della società nostra, ma soltanto di poche menti egotiste (1).

***

Riguardando ora l'arte in particolare vediamo che essa, sociale in Verga, morale in Fogazzaro, è invece nel D'Annunzio e nello Stecchetti di carattere immorale e soggettivo. Qui per risolvere la questione della influenza sociale delle opere da me esaminate è necessario rispondere a varie domande. E prima di tutto,

---

(1) Ho trattato più ampiamente tali questioni in un articolo: *La bancarotta dell'Individualismo,* publicato nei numeri 3 e 4 del *Pensiero contemporaneo,* una nuova rivista che si publica a Catanzaro, redatta da un valido gruppo di scrittori calabresi. Le opere più recenti ed importanti sulla filosofia individualista sono: *La philosophie de F. Nietzsche* di A. LICHTEMBERG (Paris, 1898), e *Federico Nietzsche* di E. G. ZOCCOLI (Modena, 1898). Recentemente poi fu tradotta in italiano l'opera del NIETZSCHE: *Al di là del bene e del male* (Torino, 1898), ed è annunziata di prossima publicazione: *Così parlò Zarathustra.*

che cosa è l'arte? E quindi, quale la sua essenza, il suo scopo, la sua influenza?

Fin da quando nei tempi del primitivo sapere si rivolsero gli sguardi all'arte che rappresentava una larga parte nelle antiche società, non si penetrò nella sua intima essenza, ma si riconobbe universalmente la sua importanza per l'uomo e subordinatamente per la società; e se anche ciò non fosse stato scritto da nessuno di quei pensatori e filosofi, si potrebbe facilmente arguire dallo studio stesso che a quella dedicarono. Ma quei tempi erano ancor troppo immaturi per la concezione scientifica dell'origine e dello scopo dell'arte, e per ciò le indagini si limitarono allo studio dell'essenza del bello e della sua manifestazione; e sorse così, sebbene non rettamente enunciata, la teoria *dell'arte per l'arte*. La quale dunque, è una teoria del passato che da Platone e Aristotele si propagò fino ai romantici, agli evoluzionisti e ai metafisici di questi ultimi tempi; ma oggi che la psicofisiologia ha spiegato esaurientemente il fenomeno estetico è a dirittura un controsenso (1). Ed una prova di ciò la possiamo trovare nei moderni artisti che si dicono seguaci di quella primitiva teoria, che quasi inconscientemente sentono la vacuità di simile arte, e qualche volta non possono resistere a lanciare un grido di sconforto per la impotenza e la sterilità dell'arte loro, e un'esclamazione di speranza verso un mondo più vasto e migliore.

---

(1) Per maggiori cognizioni in proposito, vedi il mio studio, *Lo scopo dell'arte*. Napoli, 1898 (Cap. 1°, L'arte per l'arte).

Il Gautier, che come ho già detto, fu colui che della rivoluzione romantica svolse principalmente il canone riferentesi alla teoria dell'arte, e che fu in ciò caposcuola dei decadenti e dei simbolisti odierni, a proposito della rima scriveva: « À quoi sert-il? Cela sert à être beau. N'est-ce pas assez? comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépuver à son usage. En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. Elle rentre dans la vie positive, de poésie elle devient prose, de libre, esclave. Tout l'art est là. L'art c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté » (1). Ma altrove invece egli mostra di dare una suprema importanza all'arte:

« Au poëte, courbé sur sa lyre pensive
La foule aussi disait: Rêveur, à quoi sert-tu?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Le poëte, à son tour, repondit à la foule:
Laissez mon pâle front s'appuyer sur ma main.
N'ai-je pas de mon flanc d'où mon âme s'écoule,
Fait jaillir une source où boit le genre humaine? » (2).

E altrove dopo aver esclamato rivolgendosi al poeta:

« Rêveur harmonieux, tu fais bien de chanter:
C'est là le seul devoir que Dieu donne aux poëtes,
Et le monde à génoux les dévrait écouter »,

---

(1) T. Gautier, *Poésies complètes*. Paris, 1876 (Prefazione del 1832).

(2) T. Gautier, *op. cit.*, 2° Vol. (Le poëte et la foule).

soggiunge:

« Sur l'autel idéal entretenez la flamme
Guidez le peuple au bien par le chemin du beau,
Par l'admiration et l'amour de la femme » (1).

Da tutto ciò appare evidente come il Gautier, quantunque consideri la rima, la forma dell'arte come scopo a se stessa, e attribuisca qualche volta all'arte una importanza straordinaria per se stessa, pure qualche volta non sa resistere alla manifestazione del concetto di un'arte con importanza e funzione sociale.

Così pure nel Baudelaire (2) si ripete lo stesso fenomeno.

« La poesia, per poco che si voglia discendere in se stessi, interrogare la propria anima, evocare i propri ricordi di entusiasmo, non ha altro scopo che se medesima; non può averne altro e nessun poema sarà mai grande, veramente degno del nome di poema, come quello che sarà stato scritto unicamente pel piacere di scrivere un poema »; e più giù, concludendo, ci dà la sua definizione: « il principio della poesia è, strettamente e semplicemente, l'aspirazione comune verso una bellezza superiore, e la manifestazione di questo principio consiste in un entusiasmo, in un elevazione dell'anima, entusiasmo indipendente affatto dalla passione, che è l'ebrezza del cuore e della verità, che è il pascolo della ragione ».

---

(1) T. GAUTIER, *op. cit.* Vol. 1° (Le Triomphe de Pétrarque).

(2) C. BAUDELAIRE, *I fiori del male.* Trad. italiana, Milano, 1884, (citato nella prefazione del Gautier).

Ma anch'egli però riconosce forse internamente la vacuità di una simile teoria e vuole in qualche modo attenuare il rigore delle sue espressioni. « Non intendo dire che la poesia non nobiliti i costumi — mi si comprenda bene — che il suo risultato finale non sia quello di elevare l'uomo al disopra degli interessi volgari »; ma crede che una poesia in cui il poeta abbia avuto di mira uno scopo morale è quasi certamente cattiva, perchè essa è l'opposto della Verità e della Morale: alla prima mira l'intelletto puro, alla seconda il senso morale, ma solo il Gusto ci addita la via della Bellezza. E pel Baudelaire perfino il disgusto dell'esteta dinanzi al vizio non dipende dall'offesa del giusto e del vero, ma dall'oltraggio all'armonia, al ritmo e alla prosodia universale.

Nel D'Annunzio, già a proposito dell'esame delle sue poesie, avevo rilevato lo stesso fatto. Egli dopo aver esclamato: (1)

« O poeta, divina è la parola;
ne la pura bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il verso è tutto »

in cui mostra la massima importanza della poesia come scopo a se stessa; poco dopo intuisce in qualche modo il vero scopo della grande arte e domanda: (2)

« Sperelli, piange nel tuo cor profondo
L'Anima alfine, disperata e sola?

---

(1) G. D'ANNUNZIO, *L'Isotteo — La Chimera*. Milano, 1890 (Sonetti a G. Marradi).
(2) G. D'ANNUNZIO, *op. cit.* (Epodo).

Fa che raccolga ogni dolor del mondo
. . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . il tuo cor franto
Gema il verso che esulta e che consola.
Apri una vena al tuo già chiuso pianto,
Corra improvviso un caldo flutto umano
Per le tue strofe e s'oda alto lo schianto ».

Inoltre i suoi canoni artistici sono più o meno espressi in tutte le opere o come sue massime o come teorie dei suoi personaggi. Di Andrea Sperelli, in cui è evidente, almeno in questo riguardo, la volontà di impersonare se stesso, dice: « I suoi saggi letterari erano esercizi, giuochi, studii, ricerche, esperimenti tecnici, curiosità. Egli pensava..... fosse più difficile compor sei versi belli, che vincere una battaglia in campo » (1). Ed a proposito del *Trionfo della Morte* (2): « V'è sopratutto (se bene io sembri forse ambire che lo sforzo da me tentato per rendere la vita interna nella sua copia e nella sua diversità, abbia un valore trascendente, quello della pura rappresentazione estetica), v'è sopratutto il proposito di fare opere di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di imagini e di musiche. Concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva *moderna*: ecco la mia ambizione più tenace ».

Questo modo unilaterale e ristretto di considerare l'arte, ridotta ad un giuoco di alcune facoltà inferiori estetiche, è già stato dimostrato falso e insuffi-

(1) G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*. Milano 1889.
(2) G. D'ANNUNZIO, *Il Trionfo della morte*. (Lettera a F. P. Michetti).

ciente dalla moderna psicofisiologia. L'origine fisiologica del bello mostra come le emozioni estetiche siano complesse e in rapporti strettissimi colle sensazioni più forti e fondamentali della vita fisica, e dei sentimenti più elevati della coscienza morale; mentre il giuoco è un movimento simile alla semplice azione riflessa o istintiva propria e speciale di un organo o di una facoltà, in nessun rapporto colle altre facoltà dell'organismo. Per ciò l'arte fondata sul giuoco dell'imaginazione per se stessa non può interessare la vita colle sue emozioni parziali e superficiali, e non è vera arte (1).

La teoria che a me sembra la più completa, e sopra tutto in rapporto armonico coi tempi moderni, è quella dell'arte sociologica (2).

---

(1) Per quanto si riferisce alla teoria dell'arte io ho già dichiarato di accettare pienamente la teoria sociologica di I. M. Guyau. Per maggiori cognizioni vedi GUYAU, *L'art au point de vue sociologique* e *Problèmes de l'esthétique*; e il mio studio *Lo scopo de l'arte*.

(2) Il MORASSO (*op. cit.*) dice a proposito dell'arte che la teoria sociologica del Guyau, quantunque la migliore, è insufficiente perchè non è svolta a bastanza dal punto di vista sociologico, mentre, come tutti gli altri, si basa sulla spiegazione psicologica e biologica. Pel Morasso l'arte è un fatto sociale e va studiato col metodo puramente sociologico, escludendo quindi le spiegazioni biologiche e psicologiche dello Spencer, ecc. Ma non bisogna dimenticare che la società non è un ente astratto, assolutamente autonomo, ma dipende strettamente dalla natura dell'uomo da cui è composta e pel quale esiste. Come dunque è estremo il volere a tutti i costi trovare perfetta analogia fra l'organismo umano e il sociale come fa lo Spencer, e più di lui lo Schaëffle, così pure è falso il voler considerare l'uomo e la società indipendentemente l'uno dall'altra, mentre è chiaro che sono in strettissimi rapporti. L'uomo prima d'essere parte di una società è un organismo vivente che non può rinunziare alla sua natura riunendosi in società, anzi questa deve essere

Tutte le diverse manifestazioni sociali sono energie varie in apparenza, ma non nell'essenza, che per vie diverse mirano tutte allo scopo medesimo che è quello della *sinergia* sociale, cioè riunione di tutte

---

adatta ad esplicare la sua attività e le sue funzioni; e quando l'arte si manifesta come fenomeno sociale essa ha già dovuto trovare il suo impulso primitivo in un fatto organico, psicologico. Io pure non ammetto la teoria dello Spencer (V. il mio studio *Lo scopo de l'Arte*); ma per la spiegazione dell'origine e dello scopo dell'arte, non per il metodo psicologico con cui egli studia queste manifestazioni estetiche. Ed a me pare che anche il Morasso, quantunque non lo voglia, venga a questa stessa conclusione, perchè dicendo che la prima forma di arte è la dramatica, ne spiega così l'origine: « Siccome l'uomo prova piacere a rammentare e a raffigurarsi quei fatti che l'impressionarono piacevolmente, è naturale che la piccola e selvaggia comunità nel tempo che gli amori sono meno intensi, che la lotta è sospesa e che i bisogni più urgenti sono soddisfatti, non pensi ad altro che a riprodurre le fasi dell'ultimo combattimento che le procurò la vittoria ». Ora questa a me pare una spiegazione psicologica perchè pone l'origine dell'arte proprio nel piacere del rammentarsi e nel raffigurarsi i fatti piacevoli, fenomeno esclusivamente individuale; e solo la manifestazione dell'arte, come ogni manifestazione umana, è adatta ai caratteri del tempo e della società. Del resto così il Morasso spiegherebbe soltanto l'origine della dramatica, forse anche di tutta la letteratura, del ballo, della musica; ma come spiega l'origine delle arti figurative? Egli dice che queste debbono essere venute molto tempo dopo di quelle del tipo originario (dramatica), quando il senso artistico già era sbocciato nella psiche umana. Lasciando stare che questo fatto non è provato e che facilmente invece potrebbe sostenersi il contrario, il Morasso vien qui a riconoscere la importanza che il senso estetico individuale avrebbe nella creazione dell'arte, come fa lo Spencer; e questa spiegazione che egli ammette per l'origine delle arti figurative, la esclude per l'arte letteraria. Ma già che egli deve ricorrere a questo criterio psicologico, mi sembra più scientificamente esatto, e nello stesso tempo più logico, se non altro dal punto di vista dell'uniformità della costruzione della sua teoria, ammetterla fin da principio per tutte le arti, le quali evidentemente hanno un'origine psicologica comune.

le forze individuali verso un solo scopo sociale. Così la morale, la religione, ecc., ed in ultimo anche l'arte, non sono che energie sociali che nate dalla stessa essenza, mirano tutte insieme, per vie diverse, allo scopo di far esistere la vita sociale. Ma la morale, la metafisica, ecc., da sole, poi che non rappresentano che una comunione di idee e di volontà, non possono realizzare l'unione sociale per la quale si richiede una comunione di sensazioni e di sentimenti, i quali per loro natura sono atti a produrre una simpatia sociale, che è il mezzo unico e veramente potente che può assicurare la *sinergia* sociale. L'energia estetica consiste in gran parte in un complesso di desiderii che tendono a realizzarsi; la vita è lo scopo dell'arte. Il bello si riduce alla piena coscienza della vita stessa, che comprende anche l'idea di tutto ciò che è necessario alla vita, e deriva dal bisogno del desiderio sodisfatto, del buono, dell'utile. La sensazione nella coscienza si esplica e costituisce l'emozione estetica. La coscienza è anch'essa una società, un'armonia dei fenomeni, degli stati diversi elementari della coscienza, forse anche delle coscienze cellulari, dalle cui vibrazioni simpatiche e solidali viene prodotta la coscienza generale. Il bello è il piacevole che favorisce e facilita la medesima solidarietà e sociabilità di tutti gli elementi della nostra coscienza e per tutte le parti del nostro organismo. Come la solidarietà e la simpatia delle diverse parti dell'organismo individuale costituiscono il primo grado dell'emozione estetica, così la solidarietà sociale e la simpatia universale è il principio

dell'emozione estetica più complessa e più alta. Non vi è in somma un'emozione estetica senza un'emozione simpatica.

Questa è l'origine e l'essenza dell'arte. L'oggetto poi è d'imitare la vita, e più specialmente la vita collettiva, allo scopo di farci simpatizzare con altre esistenze e produrre così un'emozione di carattere sociale. E per essere la vera espressione della vita, l'arte deve cercare di produrre sensazioni piacevoli e fenomeni di « induzione psicologica » che mirino cioè a suscitare sentimenti più complessi di natura sociale, come ad esempio, la simpatia, la pietà, ecc. per i personaggi rappresentati. Per ciò nell'opera d'arte è necessario cercar principalmente l'espressione che è a punto ciò che colla sua forza ed influenza rende possibile il raggiungimento dello scopo dell'arte. Il bello non è una pura questione di forma e di sensazione, ma principalmente di espressione, espressione della realtà della vita sociale: il vero artista deve vedere e sentire le cose non come artista, ma come uomo, come essere sociale e socievole.

Questa vita che deve trasparire di sotto la forma dell'opera d'arte, dev'essere l'espressione di idee, di sentimenti, di volontà: l'*idea* che è la condizione necessaria all'esistenza della parola o della frase, la quale senza di quella sarebbe vuota e banale; i *sentimenti* che animano e dominano ogni vita e che sono il risultato più complesso dell'organismo individuale; la *volontà* che è la ragione e il giudizio che sa cercare i fatti *significativi* ed *espressivi* della vita e condensarli nel più breve tempo e spazio,

perchè l'arte dev'essere una vita concentrata. Ed oltre ai fatti significativi ed espressivi si debbono aggiungere i mezzi *suggestivi* che dànno all'arte quella grande potenza di evocazione e di suggestione, facendo pensare e sentire senza bisogno di esprimere tutto colla parola. Lo scopo ultimo dell'arte, dunque, è di provocare la simpatia, e la prima condizione per destare tale sentimento è che il personaggio rappresentato sia vivo, che l'azione sia vera, e da questa e da quello scaturisca un complesso di sentimenti che noi possiamo comprendere e che siano in noi stessi potenti.

Concludendo: l'arte è il mezzo che dalla simpatia individuale ci innalza alla simpatia sociale, ed il vero genio artistico non può che essere un potere di sociabilità di cui i caratteri principali sono la potenza dell'imaginazione e quelli dei sentimenti della simpatia e della sociabilità.

Così implicitamente resta risoluta la questione della morale nell'arte. Se l'arte è una energia sociale, se l'arte ha influenza nella società, è chiaro che essa per essere utile in qualche modo all'uomo e alla società non debba essere immorale, visto che l'immoralità è una morbosa manifestazione della nostra vita presente, e antisociale sotto altri riguardi. A coloro dunque che affermano apodittícamente, per quanto superficialmente, che l'opera d'arte debba esser prima di tutto bella o prima di tutto morale si può ormai rispondere che l'opera d'arte non dev'essere, prima o poi, bella o morale, ma insieme morale e bella, che anzi l'una è condizione dell'altra ed un'opera sarà

inutile ed incapace di qualsiasi influenza quando non raggiunga il fine della vera arte. Si può anzi affermare che le opere d'arte oscenamente immorali, quelle in cui non è nè anche rispecchiato per mezzo del brutto e dell'osceno qualche concetto alto e puro che faccia giustificarli, non possono essere intimamente e sanamente belle. La tecnica non è arte ma artifizio, e il chiamare arte l'artifizio, il giuoco delle più umili facoltà estetiche, è un dar prova di criteri ristretti e di non saper concepire l'arte con quella larghezza e profondità di vedute a cui sembra che i nostri artisti contemporanei non siano stati abituati.

Il successo odierno di qualche produzione indegna della vera arte non si può spiegare col solo criterio giustificativo della bellezza tecnica, ma è questa un'ipocrita scusa sotto cui si cerca di coprire quelle morbosità che fanno prediligere certe idee e certe imagini comunemente ritenute dalla società e da tutti gli uomini sani ed onesti come morbose immoralità.

L'opera d'arte in somma dev'essere estetica e morale, e perchè abbia una qualche influenza è necessario che risponda ad un'aspirazione, ad un bisogno dell'uomo sociale, e rispecchi chiaramente e profondamente lo spirito umano nelle sue attuali ma durature e nobili qualità e tendenze, nei suoi tratti più generali e più caratteristici; senza di che l'arte tradisce il suo vero fine e l'umanità non l'accetta e la condanna.

---

II.

# DEGENERAZIONE O ISTERISMO?

Carattere delle tendenze presenti della letteratura italiana: psicopatia sessuale, pessimismo, imitazione, ecc. — Psicologia dell'ingegno italiano — Il fondo della letteratura italiana contemporanea è l'isterismo — Cause storiche e sociali — La riazione letteraria — Conclusione.

Pervenuto dopo lunghe e serene indagini a questo punto si presenta ancora un ultimo ed interessante problema: qual'è la parte che spetta alle condizioni storiche e sociali del nostro tempo e della nostra società, e quale quella dovuta esclusivamente alla mente dell'autore, nelle tendenze presenti della nostra letteratura?

Dall'esame scientifico delle opere di tutti gli autori studiati ne è risultato che il Realismo, impersonato nel Verga, ha i caratteri della psicopatia sessuale e del pessimismo, completato nello Stecchetti, ha i caratteri della premeditata trivialità e della psicopatia sessuale; che il Misticismo impersonato nel Fogazzaro presenta a prima vista il carattere dell'idea incoercibile, la quale per chi profondamente osservi, non è che un'ideale morale, sano, normale, che trova le sue radici sol-

tanto in un carattere saldo e retto, e nell'influenza religiosa della sua educazione civile e letteraria; che l'Egotismo impersonato nel D'Annunzio si riduce ad un semplice caso di isterismo.

La psicopatia sessuale, carattere comune a quasi tutti gli scrittori moderni, è dovuta principalmente a disturbi nervosi di qualunque specie; e tutti gli scienziati hanno rilevato, come ho già detto, la strettissima relazione dei centri nervosi sessuali con tutto il sistema nervoso, e sono concordi nel riconoscere negli abusi del lavoro intellettuale e nell'esaurimento nervoso prodotto dalla moderna civiltà, la causa principale di questa degenerazione. Da qualcuno si è obbiettato a questo proposito che non si debba parlare di tendenze morbose in uno scrittore, perchè è frequente il caso che egli nella vita privata sia di una completa onestà e pudicizia. La psicofisiologia però ci insegna che una perturbazione organica può formarsi nei centri del pensiero e non arrivare ad interessare i centri della volontà e del moto, ed in questo caso le idee non si tramutano mai in fatti e il pervertimento trova in quelle il suo sodisfacimento. E ciò, senza dilungarsi a tener conto dei rapporti strettissimi tra le sensazioni estetiche e quelle sessuali (1).

Quanto alla premeditata trivialità io già ne ho rilevato l'origine morbosa a proposito dell'esame dell'opera dello Stecchetti.

---

(1) Questo ha fatto il Nordau nei suoi *Paradossi* (Estetica evoluzionista).

Il pessimismo, secondo gli studî più seri e profondi accolti ormai da tutta la scienza, è originato dalle condizioni organiche morbose che dànno alla mente un complesso di sensazioni più o meno sgradevoli. Il Sully (1) ha dimostrato, basandosi sugli studi del Ferrier (da lui citato), come la base della vita risiedendo negli organi digestivi e respiratori, dal loro stato sano o morboso dipenda il risultato psichico, che è una quantità fondamentale di piacere o una corrispondente quantità di sensazioni sgradevoli; dal che risulta che il tono e il colore dei pensieri, essendo in armonia collo stato materiale del nostro organismo, sarà ottimista o pessimista secondo il predominio più o meno esclusivo di quell'ordine di sensazioni. Ma lo stato morboso di questi organi ha alla sua volta le sue cause, le quali sono da ricercarsi nell'esaurimento nervoso, nella neurastenia.

Avendo quindi riconosciuto che i caratteri trovati sono dovuti ad uno stato morboso di esaurimento nervoso, il quale alla sua volta è la causa principale se non unica dell'isterismo, e poi che già io ho dimostrato l'arte egotista del D'Annunzio non essere che un caso evidentissimo di isterismo; non resta più che ad aggiungere un fatto che nelle moderne tendenze di tutta la nostra letteratura si riscontra chiaramente, cioè l'imitazione.

E prima di tutto, l'imitazione nell'indirizzo principale dell'arte. Il Realismo sorto in Francia col

---

(1) JAMES SULLY, *Le pessimisme,* trad. franc. Paris, 1893, 2ª edizione.

Flaubert e i Goncourt, inalzato a vera teoria da Zola e affermatosi intorno al 1870, non compare in Italia che nel 1877 con *Postuma* dello Stecchetti che di verismo non hanno che una lieve impronta, non essendosi ancora l'autore completamente emancipato dal romanticismo. Il Misticismo, se non vogliamo considerarlo come un fenomeno isolato ed individuale proprio del Fogazzaro, dobbiamo riconnetterlo alla imitazione francese, perchè in Francia le cause della rinascenza mistica erano profonde ed evidenti, mentre in Italia non è facile scorgerle (1). L'Egotismo italiano poi è la quintessenza dell'imitazione straniera su cui è sempre ed esclusivamente basato; e su ciò non occorre insistere avendo già largamente trattato a suo luogo tale questione.

---

(1) Il misticismo del Fogazzaro è un fenomeno imitativo? Non credo, perchè in questo caso sarebbe più diffusa e più efficace la tendenza mistica nella letteratura italiana, come ad esempio, l'Egotismo, se non in tutte, almeno in qualcuna delle sue più salienti caratteristiche. E lo stesso dicasi se si voglia considerare come fenomeno sociale, il quale, a punto perchè determinato dalle idee e dalle aspirazioni più o meno generali del momento, dovrebbe esser diffuso.

In Francia gli scrittori hanno quasi concordemente trovata la causa del neocattolicismo mistico nella influenza della Chiesa e dei gesuiti. Edoardo Rod (*Les idées morales du temps présent*, 4a ed., Paris, 1892) dice che lo Stato e la Chiesa si sono sempre combattuti, ma ora sotto le minaccie sociali e politiche dei partiti estremi, esse che sono le due forze per eccellenza conservatrici, si sono alleate: questa riazione allo stato di cose precedenti, comprende anche la riazione morale ed estetica che si riscontra nell'arte mistica d'oggi.

In Italia invece questa influenza non si può ammettere: non c'è stata un'arte realista tanto spinta, non c'è stata una condizione sociale o psicologica tanto estrema da poter produrre una pronta e così generale riazione; e il carattere italiano del resto è così poco propenso alle preoccupazioni di indole reli-

Dall'imitazione, dirò così, generale, veniamo a quella particolare. Il Verga imita il Realismo nell'antropomorfismo e simbolismo, nell'impressionismo, in tutto il metodo artistico; lo Stecchetti nell'impressionismo e nell'uso dei caratteri degenerativi che in lui trovano terreno adatto per manifestarsi; il Fogazzaro imita dal Misticismo il carattere dell'antropomorfismo e simbolismo; il D'Annunzio imita l'Egotismo in tutto. Le ragioni speciali di queste asserzioni e conclusioni le ho già dichiarate volta a volta nell'esame scientifico particolare.

Ma studiando la psicologia dell'ingegno italiano, apparirà più chiaro questo fenomeno dell'imitazione.

È difficile, a causa delle varie e molteplici stirpi che contribuirono alla sua formazione e delle vicende storiche, definire il vero carattere dell'ingegno italiano; ma studiando da un punto di vista filosofico, le trasformazioni principali che esso a traverso la storia è venuto subendo, si può in qualche modo pervenire a costruire la sua figura psicologica. Il Carle (1)

---

giosa, anche per la triste esperienza che esso è in grado continuamente di fare, che si è ormai reso completamente insensibile a certe idee ed a certi stimoli. Sembra più tosto a me che il misticismo del Fogazzaro abbia cause esclusivamente individuali da ricercarsi principalmente nella influenza della sua primitiva educazione morale e letteraria. Così si può spiegare questo isolamento in cui egli si trova, quantunque anche da se solo, colla sua arte, sia in grado di esercitare qualche influenza nella nostra attuale società.

(1) GIUSEPPE CARLE, *La vita del diritto nei suoi rapporti colla vita sociale*. Torino, 1880, (libro V.) Lo studio psicologico del carattere dei diversi popoli, è ormai nelle tendenze delle dottrine moderne. Il Carle dice che le comparazioni psicologiche dei caratteri dei principali popoli sono antichissime,

partendo da questo punto di vista piglia ad esaminare la storia dell'antichità in cui trova il popolo romano che riuscì ad imporsi e a dare alle sue azioni l'impronta del suo carattere. Il romano è un popolo assimilatore, ma assimilatore potente che trasforma dando un'impronta speciale colla volontà pertinace e costante, caratteristica sua propria. Coll'estendersi dell'impero scemò l'energia, la virtù, la volontà; e l'assimilazione si mutò in imitazione: imitarono i Greci nell'arte e nella filosofia, l'Oriente nel lusso e nella corruzione, i barbari nelle istituzioni, nei concetti, in parte nella lingua. L'ingegno italiano moderno tiene del latino in quanto il suo carattere, la sua qualità mentale non è l'ideale nè il reale, ma una naturale attitudine a comparare questi due termini; scorge il vincolo fra l'idea e il fatto, nell'armonizzare fra di loro i termini opposti e contrari. Vi è un senso della proporzione e della misura che i Romani esplicarono nella legislazione ed oggi si esplica nella scienza, nell'arte; rifugge da esagerazioni ed eccessi, non disgiunge mai la pratica dalla teoria ed ha il senso dell'opportuno, del giusto, dell'equo. Ha un indirizzo medio: parte dal termine di mezzo e cerca di dare all'uno e al-

---

ma mai furono fatte esaurientemente e di proposito pel carattere del popolo italiano, su cui non abbiamo che pochissimi ed antichi saggi e solo qualcuno moderno, ma incompleto (Machiavelli, Vico, Romagnosi, Gioberti, De Gioannis, ecc.). Il Carle si propone di fare imparzialmente questo studio, dando all'Italia quel quadro della sua figura psicologica che gli altri popoli già hanno avuto. (Cito quello recentissimo del FOUILLÉE: *La psycologie du peuple français,* Paris, 1898).

l'altro elemento (idea e fatto) la debita parte, dialettizzando; ed equilibrandosi procede per azione e riazione, anzi che direttamente da un estremo andando verso l'altro. Per ciò è facile ad esser invaso dalle dottrine estreme, e quando non ha la forza di trasformarle assimilandole, le imita e ne è dominato.

Da tutto questo risulta evidente che l'ingegno italiano predilige il termine medio, rifuggendo quindi da esagerazioni ed eccessi, ed è imitatore quando gli manca quella forza di trasformazione che lo rende atto alla assimilazione.

Poi che nelle tendenze presenti della nostra letteratura, le esagerazioni e gli eccessi non si possono riscontrare che solo nell'Egotismo, e l'imitazione invece si riscontra in tutte, si deve concludere che le cause delle esagerazioni nell'arte e la mancanza della potenza di assimilazione, si debbano ricercare in altre ragioni più complesse ed attuali della nostra società e della nostra civiltà. E questa causa è a punto l'isterismo il quale poi alla sua volta trova la sua origine nelle condizioni storiche e sociali dell'Italia.

Già vedemmo che l'isterismo apporta profonde modificazioni al carattere che diviene egoista, vanitoso, desideroso di attirare l'attenzione di tutti su di sè e sulle cose proprie; e questo ci può spiegare le esagerazioni e gli eccessi dell'arte. Inoltre la menomata resistenza organica e qualche perturbazione o pervertimento dei centri nervosi prodotti da cause morali squilibranti il sistema nervoso, sono alla lor volta

causa di una alterata e indebolita funzione mentale; e questo ci può spiegare l'imitazione nell'arte, quando manca la potenza di trasformare assimilando. Tutti gli scienziati hanno riconosciuto che l'isterismo è ai nostri giorni in aumento straordinario tanto da esser considerato come una diffusissima malattia dell'epoca. Esso deriva in parte dalle stesse cause che producono la degenerazione, ma principalmente dall'esaurimento della razza attuale e che è un prodotto del turbinìo della nostra vita attivissima; dal numero straordinariamente aumentato di percezioni, impulsi di attività che oggi, quasi improvvisamente aumentati, si affollano in una data unità di tempo. Le influenze morali sono fra le più forti cause dell'isterismo, come le emozioni, i dolori violenti, l'educazione, la posizione sociale, l'esistenza agitata, ecc.; così pure tutte quelle altre cause capaci di eccitare fortemente e soprà tutto continuamente il sistema nervoso, che determinano una rottura di equilibrio nelle funzioni cerebro-spinali.

In Italia la generazione che cominciò a scrivere poco dopo il 1870 e a cui appartengono i nostri moderni scrittori, non poteva sfuggire a quella influenza dannosa dei grandi rivolgimenti politici e sociali. Essi nacquero nel periodo della Riazione, quando l'Italia smembrata e soggiogata dai cento tirannelli, che dopo la caduta dell'Impero francese di Napoleone, avevano rioccupato il loro antico trono, cominciava dopo secoli di duro servaggio e di colpevole abiezione a riacquistare coscienza di sè e della sua dignità. Erano quelli tempi di cospirazioni, di

rivolte, di generosi entusiasmi e di fatali pericoli; e in mezzo a quella esaltazione continua dello spirito, a quell'agitazione costante della vita, in mezzo alle angoscie dei pericoli ed alle gioie dei trionfi, alle trepidazioni affettuose e agli ardimenti generosi, si maturava la nuova generazione che, passato il momento febrile delle sue aspirazioni ideali, si trovò spossata, scossa, colpita dalle antiche fatiche. Nella calma pacifica dei tempi nuovi, lontana dalle agitazioni e dai tumulti, essi accingendosi a scrivere e a rappresentarci coll'arte uomini e tendenze del presente, non potevano certamente ispirarsi in un tempo che per essi era già passato e non potevano abbastanza comprendere, ma non riuscivano nè meno a guardarsi in modo dall'influenza del passato, che non restasse qualche cosa, qualche segno, qualche influenza più o meno visibile; e questo resto fu l'isterismo. Il quale non fu il prodotto soltanto di queste cause politiche e sociali, ma del concorso di queste con altre di indole economica, scientifica, ecc., che aumentarono straordinariamente all'improvviso la violenza della vita intellettuale e materiale. L'uso del vapore, le applicazioni delle elettricità, ecc., aggiunsero la loro influenza a quella dei rivolgimenti politici e sociali. Dopo la Rivoluzione vi fu in somma in Italia la Riazione: riazione politica che rendeva più dura la condizione dei soggetti; riazione religiosa, per rimettere in seggio il Dio abbattuto dalla Rivoluzione; riazione artistica, col romanticismo che alla forma antica sostituiva la forma nuova, in armonia col pensiero moderno.

Fu quella riazione romantica che ispirò la prima opera del Verga; fu lo studio amoroso dei moralisti cattolici del romanticismo che diede il carattere più tenace e più evidente all'arte e all'ingegno del Fogazzaro; fu l'influenza di quell'arte stessa che fece allo Stecchetti nella sua prima opera mescolare quel sentimentalismo amoroso e pessimista. Ma nei tempi nostri, tempi di psicologia umana e vera, di analisi sottili, vaste e penetranti, l'arte falsa e fanciullescamente sentimentale dei romantici non poteva più sodisfare gli spiriti moderni; e da una parte il romanticismo è soffocato a poco a poco o violentemente dal Realismo come nel Verga e nello Stecchetti, o pur conservando una certa influenza è trasformato profondamente ed adattato alle condizioni dell'arte nuova, come nel Fogazzaro. Nel D'Annunzio invece venuto qualche tempo dopo, non poteva influire più un'arte che già era quasi del tutto scomparsa, ed egli, trovatosi al principio della sua manifestazione artistica in piena riazione, non ebbe bisogno di cominciare a percorrere la lunga e comune via che gli altri prima di lui quasi inevitabilmente avevano dovuto percorrere, e, dopo aver tentato varie vie più o meno nuove, più o meno difficili, per l'influenza, più che dei tempi del carattere del suo ingegno, si rivolse a forme d'arte più originali, più strane, ma meno pure e morali.

***

Ai tempi attuali, in cui la scienza ha così largamente studiato fenomeni finora tanto oscuri e com-

plessi della fisiologia e della psicologia umana, l'arte non poteva non risentire anch'essa una certa influenza. Da ciò la costruzione di teorie più o meno scientifiche sulla origine, sull'essenza e sullo scopo dell'arte; da ciò la critica scientifica che, secondo me, non alleata od anche sottomessa alla critica letteraria, è impotente a dare la spiegazione esatta e completa del fenomeno letterario.

Esaminando con criteri metodici e scientifici l'estetica, la tecnica, e i caratteri principali propri dell'ingegno dell'autore e del tempo risultanti dall'opera, ho cercato di rendere men difficile lo studio dell'importanza e l'induzione della influenza morale e sociale dell'arte nuova, e preparare gli elementi per quella sintesi vasta e concludente dell'opera d'arte, per tentare poi di gettare una luce viva e nuova sulle tendenze più o meno generali della nostra letteratura presente.

In oltre dimostrare come la critica scientifica, opportunamente modificata e largamente intesa, sia atta a spiegare il fenomeno puramente letterario non solo degenerativo, ma anche più o meno normale, ecco quale era il mio scopo.

FINE.

*Scritto a Napoli dal febraio al luglio del '98.*

# INDICE

PARTE SECONDA.

**Il misticismo.**



PARTE TERZA.

**L'egotismo.**

PARTE QUARTA.

**Sociologia letteraria.**





s/. 10

